
١٣١٤
أمير العمري
أفلامكم تشهد عليكم
خطوط

أمير العمري

أفلامكم تشهد عليكم

سينما



خطوط وظلال

للنشــر والتوزيـع

الأردن، عمّان، جبل الحسين، بناية (٢٠)

تلفون: **+962 6 4651846 - +962 79 5746218**

email: dar5otot@gmail.com

ص.ب: **11190**، عمّـان **925220** الأردن

أفلامكم تشهد عليكم - أمير العمري

سينما - الطبعة الأولى، ٢٠٢١

تصميم الغلاف والتنسيق الداخلي: خطوط

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: (١٢٤١/ ٢/ ٢٠٢١)

٧٩١,٤٠٩٥٦

العمري، أمير

أفلامكم تشهد عليكم / أمير العمري

ـ عمان: خطوط وظلال للنشر والتوزيع ٢٠٢١

(٣٢٦) صفحة

ر.إ.: (١٢٤١/ ٢/ ٢٠٢١)

الواصفات: /السينما//الفنون التمثيلية//السينما العربية/

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

الرقم المعياري الدولي: **ISBN: 978-9923-40-284-9**

أمير العمري

أفلامكم تشهد عليكم

سينما





تذهب دار خطوط للنشر والتوزيع إلى أمداء طَموحةٍ عبر الانتصار للنصوص الإبداعية المتجاوزة، وإيلاء الفعل الجماليّ اهتمامًا كبيراً بكونه فَنًّا بصريًا، ولَذّة كامِنةً لِصِفات الكتابِ الذي سيوقع القارئَ في لَذّة الصورةِ و تمثُّلاتها المعرفية المتحركة.

نقارب بين ثقافاتٍ مختلفةٍ من خلال الترجمة، مؤمنين بأن الاختلاف عافية للقارئ والمبدع معا.

خطوط حبر يفيض في كل الحقول .....

مقدمة

للسينما العربية همومها وطموحاتها ومشاكلها وقضاياها التي لا تنتهي، من أول سؤال الهوية، هوية السينما العربية واتجاهاتها وصراعاتها الداخلية، الى السؤال الأهم الذي يدور حول قدرتها على التعبير ووسائل وأساليب التعبير واهتمامات مخرجيها، والخيال والتحديات الانتاجية التي تواجهها، وما يبذل من محاولات الالتفاف حولها والتحايل عليها.

والسينما العربية لا تعيش بمعزل عن السينما في العالم، بل من الضروري ان تتفاعل مع ما يحدث من تطور في أشكال التعبير السينمائية في الشرق والغرب، وما يمس جوهر هذا الفن من تغيرات بعد مرور أكثر من قرن على ظهور السينما كفن وما يواجهه من تحديات.

ومنذ أوائل السبعينيات، يدور جدل كبير بين النقاد والمشتغلين بالعمل السينمائي في الوطن العربي حول «السينما العربية»: طبيعتها وظروفها ومشاكلها وقضاياها الفكرية والفنية. ما هي، وهل نراها مختلفة عن غيرها من السينمات الأخرى في العالم، واذا كانت مختلفة حقا، فما هي سمات هذا الاختلاف، وما الذي تطرحه افلامها؟..

وربما كان من اهم العقبات التي أعاقت حتى الآن البحث الجاد في موضوع السينما العربية، أننا في الوطن العربي، ربما دون سائر الكيانات القومية في العالم، لا نمتلك أرشيفا سينمائيا

حقيقيـا للافـلام العربيـة، ولا مركـزا واحـدا للدراسـات السـينمائية يتخصـص في إصدار الكتـب والدوريـات السـينمائية ويؤرشـف لجيع الإصـدارات باللغـات المختلفـة في العـالم، ويضـم مكتبـة للأفـلام، فـلا توجـد لدينـا أصـلا دوريـات متخصصـة جادة تصـدر بصفـة منتظمة بحيـث تصبـح مرجعـا أمـام الباحـث الراغـب في العـودة الى دراسـة الفـترات السـابقة في تاريـخ السـينما العربيـة، كـما ان الاهتـمام بالسـينما مـن الناحيـة الثقافيـة لا يلقـى مـا يسـتحقه مـن اهتـمام مـن جانـب المؤسسـات الثقافيـة الرسـمية، وتـكاد المكتبـة العربيـة تنـأى بنفسـها تمامـا عـن نـشر الرسـائل والأبحـاث الجامعيـة التـي التـي اعدهـا باحثـون عـرب حـول الجوانـب المختلفـة للسـينما في هـذا البلـد العـربي أو ذاك، وحـول أعـمال هـذا المخـرج أو ذاك.

وهـذا الكتـاب هـو في مجموعـه، مـا هـو سـوى محاولـة متواضعـة تسـعى الى اختبـار ومناقشـة بعـض القضايـا المرتبطـة بالسـينما العربيـة، سـواء عـلى صعيـد نظـري في علاقتهـا بالسـينما في العـالم وبتطـور الفيلـم الـروائي، أكـثر أشـكال التعبـير التـي ظهـرت وتطـورت كثـيرا في القـرن المـاضي واكتسـبت شـعبية كبـيرة، وقـدرة عـلى التعبـير عـن مـا يشـغل فنـان الفيلـم، كـما يشـمل الكتـاب نظـرات تأمليـة في عـدد مـن الاسـهامات والأفـلام العربيـة التـي لا نقصـد مـن تناولهـا تقديـم النقـد لهـا، بقـدر اتخاذهـا ركيـزة لتنـاول بعـض الظواهـر والقضايـا التـي تمـس جوانـب الابـداع والخيـال والتباسـاتها في السـينما العربيـة.

ويضـم الكتـاب أيضـا الكتـاب مجموعـة مختـارة بعنايـة مـن الكتابـات النقديـة التـي تحلـل وتتوقـف أمـام اهتمامـات السـينا

العربيـة ومشـاكلها وطـرق تعبيرهـا ولكـن مـن خـلال الأفـلام نفسـها أي مـن خـلال أفـلام ذات أوجـه متعـددة، مـن فلسـطين ومـصر وتونـس ولبنـان والمغـرب والجزائـر وسـورية والسـعودية. ولأن الهـدف الأسـاسي مـن هـذا الكتـاب هـو تنـاول الفيلـم الـروائي تحديـدا، فقـد خصصـت الفصـل الأول لدراسـة حـول مسـتقبل الفيلـم الـروائي في سـياق الـصراع الدائـر بـين الثقافـات وأيضـا في خضـم مـا يطـرأ يوميـا مـن ابتـكارات واختراعـات جديـدة توفرهـا تكنولوجيـا الصـورة.

ولم يكـن هـدف الكتـاب تقديـم تاريخـا مفصـلا للسـينما العربيـة بـل التطـرق عـن قـرب لبعـض القضايـا التـي تتعلـق بتطورهـا: علاقـة السـينما بـالأدب، وعلاقتهـا بالعـالم، والبحـث في الموضـوع الأكـثر إلحاحـا والـذي يثـور الجـدل حولـه مـن حـين الى آخـر، وهـو موضـوع التمويـل الفرنـسي للأفـلام العربيـة وتأثـيره عـلى رؤيـة السـينمائيين في المـشرق والمغـرب، واعـادة النظـر في بعـض جوانـب السـينما الفلسـطينية ومتابعـة مراحـل تطورهـا الحديـث وصـولا إلى أحـدث مـا أنتجتـه، ثـم تنـاول مثلـث الجنـس والديـن والسياسـة مـن منظـور سـينما «التركيبـة» أو الوصفـة السـائدة، وكذلـك مـن منظـور السـينما الأكـثر طموحـا.

معظـم المـادة التـي تضمهـا فصـول هـذا الكتـاب مكتوبـة خـلال سـنوات إقامـة الكاتـب في العاصمـة البريطانيـة وعـبر رحـلات مختلفـة الى مهرجانـات السـينما العربيـة والعالميـة. وهـي بالتـالي تتخـذ أبعـاد التأمـل مـن الخـارج، أي مـن عـلى مسـافة، لصـورة تبـدو شـديدة التعقيـد حقـا. وهـذه الكتابـات التـي نـشر بعضهـا في

صحف ومطبوعات عربية في الخارج، كانت تتوجه في الأساس، الى القارئ في العالم العربي عموما، إلا أنني قمت بإعادة صياغة الكثير منها وتطويره وأضفت الكثير من التفاصيل وسلطت الأضواء على العلاقة بين الظواهر القديمة التي سادت أدبيات النقد السينمائيي العربي في الماضي، في التسعينيات، وكيف تركت تأثيرا سلبيا على العلاقة بين السينما لاعربية في المشرق والسينما العربية في المغرب، كما تناولت بعض الظواهر الأخرى ولكن من خلال تناول لأفلام نفسها التي أثارت مثل تلك الأفكار والتي التبس القول بشأنها.

والله ولي التوفيق.

أمير العمري

١

مستقبل الفيلم الروائي

منـذ مـا قبـل نهايـة القـرن العشريـن، يـدور الجـدل في الأوسـاط النقديـة والسـينمائية، حـول «مـوت السـينما». ففـي أواخـر القـرن التاسـع عـشر ولـد الفـن السـينمائي، ثـم نمـا وترعـرع في القـرن العشريـن الـذي يمكـن اعتبـاره بحـق، «قـرن السـينما». ويمكـن القـول إن القـرن التاسـع عـشر اذا كان قـد عُـرف باعتبـاره «قـرن الروايـة»، فمـن الممكـن اعتبـار القـرن العشريـن قـرن الفيلـم الـروائي الطويـل، وليـس السـينما اجـمالا، فالفيلـم الـروائي هـو قلـب العمـل السـينمائي، كـما أنـه الشـكل الأكـثر تعبـيرا عـن رؤيـة الفنـان السـينمائي للعـالم تمامـا كـما كانـت ومازالـت الروايـة. ولا شـك أن الروايـة الطويلـة في القـرن التاسـع عـشر، خـير معـبر عـن العـالم مـن وجهـة نظـر الكاتـب الـروائي في ذلـك العـصر. وقـد ارتبـط فـن الفيلـم الـروائي ارتباطـا كبـيرا ومؤثـرا، بأذواق جمهـور السـينما بشـتى أنواعـه، جمهـور السـينما الشـعبية وجمهـور سـينما النخبـة، ونجـح في خلـق مفاهيـم ووسـائط مشـتركة بـين المشـاهدين في العـالم كلـه بغـض النظـر عـن اختـلاف الثقافـات والخلفيـات الاجتماعيـة.

وقـد يجـادل البعـض بالقـول إن الفيلـم الأمريـكي الـروائي الطويـل كان الأكـثر تأثـيرا مـن غـيره في تشـكيل أذواق ونظـرة النـاس الى العـالم مـن خـلال الأنمـاط الروائيـة التـي ابتدعهـا وكررهـا كثـيرا حتـى كاد الفيلـم أن يصبـح بديـلا عـن الواقـع أحيانـا، أو أصبـح

النظر الى الواقع يتم قياسا الى ما هو موجود في الأفلام. وهذا صحيح، كما أن الصحيح أيضا أن الفيلم الروائي الأمريكي شهد تطورا كبيرا عما كان عليه خلال ما يعرف بالعصر الذهبي للسينما الأمريكية في الثلاثينات، فقد برز في الولايات المتحدة جيل جديد نقل الفيلم الروائي من عصر الرومانسيات والقصص الموسيقية المصورة الراقصة والأفلام التاريخية المبهرة، الى عصر الفيلم الروائي الذي ينطلق من الواقع الخشن المليء بشتى الصور السلبية، مستفيدا كثيرا من انجازات السينما الأوروبية في فرنسا وبريطانيا والسويد وألمانيا وروسيا. فلم يعد الفيلم الأمريكي محصورا في اطار التصنيفات الهوليوودية المعروفة الثابتة أو ما يسمى بأفلام الأنواع (الجنر) genre، بل ظهرت أفلام كثيرة تتخلص من الاطار الضيق لهذه التصنيفات وتتطلع الى سبر أغوار النفس البشرية، وتعتمد على التداعيات وعلى الاسقاطات الشخصية جدا للفنان نفسه، صانع العمل. ولعل هوليوود في تاريخها كله لم تعرف عصرا كالذي تعيشه الآن، هذا لعصر الذي برز فيه كثيرا الاهتمام بعمل المخرج وقيمة المخرج أكثر ربما من أهمية النجم. وحتى أورسون ويلز العظيم الذي صنع تحفته الكبيرة «المواطن كين» في أوائل الأربعينات، لم ينل أي نوع من الاحتفاء في محيط صناعة الفيلم الروائي الأمريكي كالذي ناله مخرجون من أجيال أخرى لاحقة وحالية مثل كوبولا وسكورسيزي وستانلي كوبريك وبريان دي بالما وستيفن سبيلبرج وأوليفر ستون ثم ديفيد فينشر وكونتين تارانتينو وكريستوفر نولان وألفونسو كوارون وريتشارد لينكلاتر، على سبيل المثال وليس الحصر.

تحديات وحلول

لكن السينما، أو الفيلم الروائي الذي شهد ازدهارا كبيرا في القرن العشرين، شهد أيضا نوعا من التحديات لم يتعرض لها أي من الفنون جميعا من قبل. وقد تمثلت هذه التحديات أولا في ظهور التليفزيون، ثم في منافسة الفيديو، ثم القنوات الفضائية التي تبث عبر الأقمار الصناعية، ثم ألعاب الكومبيوتر وألاعيبه وعجائبه التي تتوالى يوميا، ثم الاسطوانات المدمجة، ثم الهواتف المحمولة ولوحات الأيباد، ثم البث عن طريق شبكة الانترنت وغيرها. هذه التحديات التي أدت الى تقلص جمهور السينما في العالم لم تلغ الفيلم الروائي ولم تتسبب في تقلص الاهتمام به بل إنها في الحقيقة ضاعفت الاهتمام بهذا الشكل السينمائي الفريد.

فمحطات التليفزيون في العالم كله، تعيش وتقتات على الفيلم الروائي، وهي تخصص مساحات واسعة لعرض الأفلام الروائية من كل الأنواع من شتى أنحاء العالم، بل وهناك المحطات التي تتخصص في عرض نوعية معينة من الأفلام على مدار اليوم. من جهة أخرى، أقبلت محطات التليفزيون الأوروبية والأمريكية على انتاج الأفلام الروائية لحسابها الشخصي، على أن تعرض في دور السينما كما في التليفزيون. وربما كانت تجربة التليفزيون الايطالي في هذا المجال أهم التجارب الأوروبية جميعها. ثم كان ظهور منصات البث الرقمي للأفلام عن طريق الاشتراكات، وهي منصات عالمية مثل نتفليكس وابل وأمازون وغيرها. وقد تكون هذه الابتكارات قد قلصت من حجم تردد

الجمهور على دور السينما إلا أنها ساهمت في ازدهار الفيلم الروائي الطويل وتفرعاته (مثل المسلسلات السينمائية) أو على الأقل، أبقت عليه كنوع فني فريد يصلح للقرن الحادي والعشرين ويمتد لقرون قادمة أيضاً.

لقد أصبح المنافس الأول للسينما وهو التليفزيون يعمل في الواقع، كرئة احتياطية يتنفس من خلالها الفيلم الروائي ويستمد القدرة على البقاء والانتشار، ويستمر صانعوه في تطوير امكاناتهم وقدراتهم الفنية. فشاشة التليفزيون التي تعتبر أساس ما يعرف بـ«السينما المنزلية» الآن، اقتربت كثيرا في حجمها من شاشة قاعات السينما الصغيرة التي تعرض الأفلام الفنية، بينما تقلصت مساحات شاشات العرض السينمائي مع ما تعرضت له دور العرض التقليدية القديمة (المسارح) من تقسيم وتصغير!

ولم يؤد انتشار الفيلم الروائي وشعبيته الكبيرة لدى جمهور السينما (والتليفزيون) في العالم، الى القضاء على الأنواع الأخرى من السينما، مثل الفيلم التسجيلي أو الوثائقي أو التجريبي أو أفلام التحريك مثلا، بل ازدهرت الى جواره هذه الأشكال وتمكنت أيضا من اختراق التليفزيون وشبكات ومنصات العرض على نطاق واسع. وقد رأينا كيف عادت شركة «ديزني»، التي تخصص حيزا كبيرا من انتاجها لأفلام التحريك، بقوة الى الساحة بأفلام روائية طويلة من هذا النوع، تحقق أرقاما قياسية في الأسواق العالمية.

لكن انتشار الفيلم الروائي أثر كثيرا على فنون أخرى، مثل فن الرواية والمسرح، فقد جاهد الروائيون للاستفادة من التقنيات

والطرائق السينمائية في الكتابة، وظل فن المسرح قاصرا على جمهور ذي طبيعة خاصة، نخبوية في الأغلب الأعم. والحديث هنا بالطبع عن المسرح بمفهومه الأصيل الجاد وليس عن هزليات مسرح «الفودفيل» وما شابه، وهو المسرح الأكثر طغيانا في العالم العربي بحكم مفاهيم عديدة خاطئة سائدة عن دور المسرح وشكله ووظيفته في اطار عملية التنفيس السياسي المطلوب.

طول الفيلم

من ناحية الايقاع السائد في العصر الجديد، عصر الكومبيرتر ووسائل الاتصال الاليكترونية الخاطفة، لم يتأثر الفيلم الروائي الطويل في طوله واتساع مساحته الزمنية، بمنطق السرعة السائد في العصر الحالي على نحو ما تأثرت كتابة الرواية مثلا، منتجة شكلا آخر يتناسب مع ايقاع العصر يتمثل في «القصة القصيرة» التي تناقص طولها الى أن وصلت في بعض الأحيان، الى بضعة أسطر. فقد ظل الفيلم الروائي يحافظ على معدل طوله الزمني (في نطاق الساعتين) وتجاوزها في الكثير من الحالات الى ثلاث وأربع ساعات بل ان مخرجا، مثل الايطالي برتولوتشي صنع تحفته «١٩٠٠» في خمس ساعات ونصف الساعة، وصنع الألماني إدغار رايتز فيلمه العظيم «هايمات» في حوالي ١٦ ساعة، مستفيدا من تمويل محطات التليفزيون للفيلم بحيث صنع نسخة سينمائية تعرض على أربعة أجزاء في دور السينما ثم تعرض في التليفزيون في عشر حلقات. ولم تكن أفلام المخرج

اليونـاني الراحـل ثيـو أنجلوبولـوس تقـل عـن ثـلاث سـاعات، بايقاعهـا الملحمـي البطـئ المميـز، وحتـى سـبيلبرغ صاحـب أكـثر الأفـلام جماهيريـة، يصنـع أفلامـا أكـثر مـن الطـول المعتـاد مثـل فيلمـه الشـهير «إنقـاذ الجنـدي ريـان» الـذي يصـل الى نحـو ثـلاث سـاعات، وكذلـك «ميونيـخ» و«قائمـة شـندلر» وغـير ذلـك.

لم يكـن بقـاء الفيلـم الـروائي عـلى معدلـه المتعـارف عليـه وهـو سـاعتان، نتيجـة لسـبب فنـي أو لاختيـار مـن صنـاع الأفـلام، بـل اسـتجابة لضغـوط شركات التوزيـع وشـبكات دور العـرض التـي لا ترحـب كثـيرا بعـرض أفـلام طويلـة أكـثر مـن المعـدل، حتـى يمكنهـا تحقيـق الاسـتفادة القصـوى مـن المسـاحة الزمنية للعرض السـينمائي عـلى مـدار اليـوم الواحـد، لتنظيـم أربعـة أو خمسـة عـروض بـدلا مـن ثلاثـة أو اثنـين فقـط.

ومـن أشـهر المعـارك السـينمائية التـي دارت حـول «طـول الفيلـم الـروائى الطويـل» المعركـة التـي اشـتعلت في هوليـوود في التسـعينيات، بـين المخـرج الأمريـكي جويـل شـوماخر (صاحـب فيلـم السـقوط) ومنتجـي فيلمـه «وقـت للقتـل» A Time to Kill. فقـد أنهـى شـوماخر فيلمـه في نسـخة يبلـغ توقيـت عرضهـا أربـع سـاعات ونصـف السـاعة، ومارسـت شركـة التوزيـع (وورنـر) التـي مولـت الفيلـم، ضغوطـا شـديدة عـلى مخرجـه إلى أن اضطـر إلى اختصـار فيلمـه الى أكـثر قليـلا مـن سـاعتين.

وكان المخـرج الايطـالي الشـهير الراحـل سـيرجيو ليـوني معروفـا بأفلامه الطويلـة ذات الطابـع الملحمـي مثـل «حـدث ذات مـرة في الغـرب» (٣ سـاعات) و«حـدث ذات مـرة في أمريـكا» (حـوالي ٤ سـاعات).



لقطة من فيلم «١٩٠٠» لبرتولوتشي

وكان ليوني يحلم بأن تعرض أفلامه في دور عرض شبيهة في اتساعها بملاعب الكرة، وأن يستمر عرضها لساعات ممتدة على غرار عروض المسرح اليوناني القديم، فقد كان التردد على المسرح في ذلك العصر، عادة شعبية تشبه الاحتفال بالأعياد، يذهب فيها الناس الى المسرح الحجري الدائري المكشوف في الهواء الطلق وهم يحملون معهم طعامعهم وشرابهم، ويقضون ساعات في مشاهدة المسرحيات الطويلة بطول النهار كله، يعيشون مع الممثلين أحداثها كما لو كانوا يشاركونهم التمثيل. واستعادةً لهذا التقليد ورغبةً في احيائه، قدم المخرج الانجليزي الشهير بيتر بروك، في الثمانينيات الماضية، عرضا مسرحيا معدا عن ملحمة «المهاباهاراتا» الهندية، كان يستغرق اثنتي عشرة ساعة كاملة، ثم صور المسرحية في فيلم سينمائي يستغرق عرضه خمس ساعات.

لكـن هـذا النـوع مـن الأفـلام الروائيـة الطويلـة جـدا، يسـتلزم قـدرة خاصـة مـن كاتـب السـيناريو والمخـرج في السـيطرة عـلى الإيقـاع، والتحكـم في الأداء، والقـدرة عـلى دفـع وتطويـر المشـاهد المتعاقبـة بطريقـة لا تدفـع المشـاهدين الى الاحسـاس بالرغبـة في النـوم!

وللأفـلام الطويلـة جـدا جمهورهـا الـذي يرحـب بهـا ويتفاعـل معهـا ويمكنـه القـدرة عـلى «تحمـل» مشـقة مشـاهدتها الطويلـة، ولكـن ليسـت كل الأفـلام الطويلـة أكـثر مـن المعتـاد أفلامـا جيـدة أو ممتعـة يرحـب بهـا الجمهـور، فمنهـا مـا يعـاني مـن التفـكك والتشـوش الفكـري وانعـدام النسـق الفنـي الموحـد. ولكـن هـذا موضـوع آخـر.

واذا عدنـا الى مناقشـة مسـتقبل الفيلـم الـروائي الطويـل في ضـوء تحديـات الوضـع الحـالي، نجـد أنـه سـوف يسـتفيد حتـما مـن التقـدم الكبـير الـذي يتحقـق يوميـا في مجـال تقنيـات التصويـر، كما سـيمكنه الاسـتفادة مـما تيـسره امكانيـات الفيديـو والكومبيوتـر وهـي امكانيـات تجعـل أكـثر العمليـات الفنيـة والمعمليـة تعقيـدا، يمكـن أن تتـم في ثـوان معـدودة بعـد أن كان انجازهـا في المعامـل الخاصـة يسـتغرق عـشرات السـاعات أو ربمـا يكـون مسـتحيلا.

واذا كان معروفـا أن لـكل فيلـم جمهـوره الـذي يتفاعـل معـه حسـب ذوقـه الخـاص، فالفيلـم الـروائي القـادم في المسـتقبل القريـب سـيكون لـه ايضـا جمهـوره الجديـد الكفيـل بالابقـاء عـلى هـذا الشـكل مـن اشـكال الابـداع الانسـاني، بحيـث يكفـل لـه التطـور وليـس مجـرد البقـاء.

والحديث المتواصل عن الأزمة التي تعاني منها السينما العربية هو حديث متكرر ومعاد منذ أن بدأنا نعي وندرك، نقرأ ونشاهد ونسمع. وهو بالتأكيد حديث يبالغ فيه صناع السينما العربية كثيرا بغرض لفت الأنظار الى أهمية دعم المهنة التي يشتغلون بها. والمقصود التباكي على قلة ما هو متاح من امكانات للصناعة السينمائية والانتاج السينمائي في الدول العربية. وحديث الامكانات والموارد المالية المحدودة المستثمرة في الانتاج السينمائي العربي، يهدف في الكثير من الأحيان، الى التغاضي عن ضعف المواهب الشخصية للمخرجين. وكأنهم يرهنون تطور الموهبة أو حتى بزوغها، بتوفر الحالة المثالية التي يطالبون بتحققها في مجال الانتاج السينمائي. واضافة الى ما في هذا التصور من رومانسية بعيدة عن الواقع تعزل ظاهرة النشاط السينمائي عن النشاط الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي عموما، هناك ايضا خطورة تكمن في تكريس الوضع الراهن وتثبيته مع تغليب الدعوة الى «الاصلاح السينمائى الشامل» على الدعوة الى الكشف عن الموهبة الحقيقية الكامنة والموجودة بالفعل، ودفعها الى الأمام وتبنيها بروح موضوعية بناءة تتغلب على حالة «القمع» الثقافي والفكري التي يمارسها «قطيع» من أشباه المثقفين ضد كل موهبة جديدة ناشئة، كونها فقط مختلفة عن التيار السائد، أو رافضة لأنماط التقولب التي يرتضيها الجميع ويتشبثون بها حتى النهاية.

إن تطوير الفيلم العربي (أي الفيلم الذي ينتج في الدول العربية

على تباين ظروفها وخلفياتها الثقافية) لن يتحقق الا إذا ترسخت فكرة أن الفن السينمائي هو- في الأصل والأساس- إبداع يعتمد على الخيال الفردي، ووسيلة من وسائل التعبير «الفردي» يشترك في انتاجها مع صاحبها فنانون «أفراد» كثيرون، وليست مجرد وسيلة لتحقيق الشهرة والجاه. ولكي يتحقق هذا، لسنا في حاجة الى الانتظار طويلا الى أن تتحقق الظروف المثالية، وهي ظروف لا تتوفر على أي حال، في أي مكان في العالم.

والغريب أن النموذج الوحيد الذي يتمثله معظم المشتغلين بالسينما في العالم العربي لنجاح وازدهار الفيلم الروائي هو النموذج الأمريكي الذي تناوله الدكتور فؤاد زكريا في كتاب ممتاز له، باعتباره نموذجا غير قابل للتكرار بفعل عشرات العوامل والظروف التاريخية والجغرافية. فاذا كان الفيلم الروائي الأمريكي في كل طبعاته، حتى بعد ما لحقه من تطور هائل خلال الخمسين عاما الماضية، يعكس على نحو أو آخر، الظواهر والتناقضات الدالة والمميزة للمجتمع الأمريكي وأشكال العلاقات في داخله، فمن الضروري أن نتطلع مستقبلا الى «فيلم روائي عربي» يستمد أشكاله وأنماطه من صور الخيال الشعبي العربي على تنوعها.

وليس صحيحا على سبيل المثال، القول أن الفيلم المصري السائد في أدنى طبعاته، يحقق شيوعه وانتشاره نتيجة ارتكازه على مفاهيم وانساق علاقات وبنى تجد لها صدى كبيرا عند جمهور المشاهدين الذين يفكرون ويعيشون ويتكلمون مثل أبطال هذه الأفلام، فهذه نظرة عقيمة تماما بل وكاذبة، والا

لصح القول إن شكل «الميلودراما» هو الشكل الوحيد الذي يعرفه المصريون والعرب الذين يقبلون على مشاهدة الأفلام المصرية الشائعة، ولأصبحت الثرثرة والهستيريا التي تتصاعد بلا حدود الى أقصى درجاتها، وتصوير عشرين شخصية تتكلم تباعا، في لقطة واحدة، والتصوير اعتمادا على ابتزاز العواطف المباشرة من المتفرجين، هي المداخل البصرية والجمالية الوحيدة التي يفهمها الجمهور العربي، وهي اهانة ما بعدها اهانة لهذا الجمهور.

ولا يعود انتشار الفيلم المصري التقليدي الى توفره على هذه العناصر، فهي عناصر دخيلة فرضها المخرجون بنظرتهم الضيقة في اطار سعيهم الى استغلال ما تولده «الفواجع» من دموع وتنهدات عميقة وآهات، أو ما تثيره مبارزات التراشق بالألفاظ والتباري بالنكتة. وكلا التقليدين مستمد في الحقيقة من أدنى أنواع المسرح، الأول من المسرح الرومانسي الذي اعتمد في فرنسا على روايات الكسندر دوماس (الكونت دي مونت كريستو كمثال بارز) والثاني على هزليات مسرح «الفودفيل». وكلاهما شكلا معا مدخلنا الأساسي الى الشكل المسرحي الأوروبي. والا فبماذا نفسر مثلا أن يقف جمهور المسرح ويصفق بحرارة في نهاية مشهد يتصاعد فيه التأثر العاطفي للممثل (أو الممثلين) الى ذروة تبلغ حد البكاء والانهيار، أو بماذا نفسر التصفيق المشابه الذي يعقب مشهد تتبارى فيه الشخصيات فوق خشبة المسرح بالتراشق بالألفاظ على طريقة «القافية»؟!

ان نجاح الفيلم الروائي المصري في الوصول الى طبقة عريضة من

الجمهور العربي، يعود أساسا الى استناد هذا الفيلم الى تقاليد الحكي الشعبي ذي النهاية الوعظية. ولم لا؟ اليس هذا الشكل مستمد من كل حكايات الجدة وقصص الأطفال والحكايات التراثية بل والقصص التي تحفل بها الكتب المقدسة أيضا؟

هذه التقاليد تستطيع أن تصنع فيلما عظيما كما تستطيع أن تولد فيلما محدود القيمة والأثر. والعبرة هنا بقدرات المخرج وموهبته واتساع خياله واستناده من الأصل، على نص سينمائي متين ومتسق ومقنع. ان أفلاما مثل "شباب امرأة" لصلاح أبو سيف، و"رجب فوق صفيح ساخن" لأحمد فؤاد، و"للحب قصة أخيرة" لرأفت الميهي، و"الجوع" لعلي بدرخان، و"ليه يابنفسج" لرضوان الكاشف، و»أحلام هند وكاميليا» لمحمد خان، و»الصعاليك» لداود عبد السيد، و»البرئ» لعاطف الطيب و»يادنيا ياغرامي» لمجدي أحمد علي، هي أفلام تدور حول عدد من المحاور الجوهرية المستقرة في الضمير الشعبي، ضمير المشاهدين. ثنائيات مثل الخير والشر، الدين والدنيا، الحياة والموت، وبعض المعاني والتأملات عن مغزى الشرف، ومفهوم الحب والصداقة والرجولة الحقة، والتضحية الكبيرة التي تقدمها المرأة من أجل مواصلة مشوار الحياة، وكيف تنتهك المدينة براءة الريفي الساذج، وكيف يتفرق الأصدقاء أو الأشقاء بسبب الطمع والاغراء. وقد نجحت هذه الأفلام دون ادعاءات، في الوصول الى الجمهور دون تشويش ودون تشويه، واعتبرت امتدادا للتيار الشعبي (الأصيل) في الفيلم الروائي المصري. ونستطيع مقارنة هذه الأفلام مع أفلام أخرى استخدمت «الثيمات» نفسها على مستوى آخر وفي

اطـار مختلـف تمامـا، مثـل «الأب الشرعـي» و«الـوداع ياحبيـب العمـر» و«الفاتنـة والصعلـوك» و«شـعبان تحـت الصفـر» و«البيـه البـواب» و«اشـتباه».. الـخ، وهـي أفـلام تقـوم بتشـويه الحكايـات الشـعبية وابتذالهـا في ميلودرامـات سـخيفة أو هزليـات دخيلـة عـلى الكوميديـا السـاخرة الرفيعـة بالطبـع.

الفيلم والرواية

والملاحـظ أيضـا أن الفيلـم الـروائي المـصري اسـتمد الكثـير مـن سـيناريوهاته مـن أعـمال أدبيـة جـاء معظمهـا مـن جنـس أدبي آخـر هـو الروايـة أو القصـة القصـيرة. ولكـن مـع التغـير والتطـور الطبيعـي الـذي تشـهده الروايـة، فـرض عـلى المخرجـين البحـث عـن سـيناريوهات مكتوبـة مبـاشرة للسـينما. والا فكيـف نفـسر غيـاب كل أعـمال كاتـب موهـوب مثـل ابراهيـم عبـد المجيـد عـن الشاشـة. السـبب بالطبـع يعـود الى صعوبـة «قولبـة» هـذه الروايات في الفيلـم الـروائي التقليـدي. لكـن هـذا الوضـع ليـس مـن الممكـن أن يـدوم طويـلا، فالتغـير الحاصـل في شـكل الروايـة وطريقـة بنائهـا، سـيدفع صنـاع السـينما في القـرن المقبـل الى البحـث عـن شـكل روائي جديـد يواكـب مـا طـرأ عـلى كل مـن الروايـة والفيلـم في العـالم مـن تغـيرات. لكـن طريـق النقـل والاقتبـاس والاسـتلهام مـن الأفـلام الغربيـة والتأثـر بهـا، لم يعـد مجديـا، بـل وليـس هـو الطريـق الصحيـح الى التطـور. ولم يعـد مـن المتخيـل مثـلا أن يكـرر يوسـف شـاهين مـا صنعـه في «الاختيـار» أو «عـودة الابـن الضـال» وهـما نموذجـان لتحقيـق أقـصى مـا بلغتـه سـينما الحداثـة في مـصر.

ان الفيلـم الـروائي المسـتقبلي سـوف يكتـب أدبـه الخـاص الجديـد. وسـوف يخلـق أيضـا جمهـوره الجديـد. وهـذه حتميـة لا مفـر منهـا اذا أراد هـذا النـوع مـن السـينما أن يتطـور ويسـتمر في بلادنـا.

٢

السينما والأدب وأشكال التعبير

العلاقة بين السينما والأدب علاقة قديمة، والحديث عن أمانة السينما - أو خيانتها - للرواية - حديث ممتد ومتشعب ومثار بشكل خاطىء في معظم الاحوال. فالقول بان العلاقة بين السينما والأدب تثري السينما لا شك فيه، تماما كما يصح القول بأن السينما تثري الأدب، لكن هذا ليس نهاية الطريق. فعلى السينما أن تثري نفسها بنفسها سواء من خلال الأدب او الفنون البصرية والتعبيرية الأخرى كالرسم والفنون التشكيلية والعمارة والرقص والباليه والأوبرا والموسيقى والتصوير والمسرح.

والفنون البصرية تحديدا، هي بالضرورة أقرب الفنون الى فن الفيلم. وفيما يتعلق بعلاقة السينما بالأدب، يمكن القول ان السينما قامت طوال تاريخها كله على "خيانة» الأدب بانتظام، والاعمال المهمة المتميزة في تاريخ السينما هي الأعمال التي قامت على الاستفادة من الأفكار والصور الأدبية، وهضمها واستيعابها في عقل ووجدان وخيال فنان السينما، ثم تقديم رؤية أخرى قد تختلف تماما عن رؤية الأديب، وفي بناء فني يختلف عن البناء الأدبي. وهو أمر مشروع تماما في الفن، فرؤية فنان السينما تتدخل في صياغتها عناصر أخرى ترتبط بتجربته الشخصية في الحياة، بثقافته وخبراته الخاصة، بنظرته للفن: مغزاه وأشكاله.

ولعـل «المعركـة» التـي اشـتعلت في فرنسـا بـين الكاتبـة مرغريـت دوراس والمخـرج السـينمائي جـان جـاك آنـو، حـول اسـتلهام الأخـير لروايـة «العاشـق» للكاتبـة المذكـورة في فيلـم سـينمائي، أضافـت فصـلا جديـدا طريفـا مـن فصـول الـصراع التقليـدي بـين السـينما والأدب. والأديـب الـذكي هـو مـن يـدرك مـن البدايـة خصوصيـة السـينما كفـن لـه اسـتقلاليته عـن الأدب، مـع اختـلاف أدواتـه التعبيريـة، وينـأى بنفسـه عـن خـوض المعـارك دفاعـا عـن اسـتقامة رواياتـه طالمـا أن مضمونهـا لم يتـم تشـويهه أوانتهاكـه بالكامـل. وهـذا مـا كان يفعلـه الكاتـب الكبـير نجيـب محفـوظ مثـلا الـذي كان يفضـل أن يسـتمر في إبداعـه الـدبي عوضـا عـن الدخـول في معـارك تسـتخدم فيهـا عـادة كلـمات مثـل "الخيانـة» و "الأمانـة» و "الاخـلاص».. وكلهـا تعبـيرات أخلاقيـة ربمـا كانـت تفتقـر الى العلميـة.

ولعـل مـا يغـري السـينمائيين في العـالم باقتبـاس الأعـمال الأدبيـة أن السـينما قامـت أساسـا، كصناعـة وتجـارة، وسرعـان مـا أصبحـت مـن هـم أدوات الترفيـه والتسـلية في عصرنـا. وبسـبب رغبـة صنـاع الأفـلام في روايـة قصـة أو حكايـة للجمهـور، وتجسـيدها عـلى الشاشـة بواسـطة الممثلـين والديكـور والصـورة والضـوء والصـوت والحركـة.. يلجـأ هـؤلاء عـادة الى تبسـيط الـسرد السـينمائي الى أقـصى حـد عنـد تعاملهـم مـع الأعـمال الادبيـة، مـا يجعـل السـينما ترتكـب باسـتمرار وبانتظـام- مـا يطلـق عليـه البعـض "خيانـة» النـص الأدبي. والمقصـود هنـا سـينما الحكايـة أو «الحكـواتي» أو الافـلام التـي تـروي قصصـا محـددة مبسـطة لجمهورهـا.

فالسينمائي عادة ما يعجز عن تجسيد المستويات الفكرية والفلسفية المتعددة الكامنة في العمل الأدبي ويعجز عن التعبير عما يكمن تحت جلد الشخصيات من انفعالات ورؤى وهواجس، وهنا يطغى الاهتمام بالصياغة التبسيطية للسرد، لذلك فان غالبية الأفلام الجيدة ليست تلك التي تعتمد على أصول أدبية، والجيد منها تعود جودته الى التعبير عن الرؤية الذاتية أو التفسير الشخصي للسينمائي، وهو هنا «فنان سينما»، الذي يمتلك رؤيته الخاصة للعالم، و»فنان الفيلم» يختلف عن «المخرج الحكواتي»- أو المسلياتي الذي يعتمد على صنع حكايات يراعي فيها ما يسمى بـ «الحبكة» وأصول «الحرفة». وفنان الفيلم يختلف تماما عن المخرج «الحرفي». وهذه كلها بديهيات وأفكار دعا اليها نقاد السينما منذ خمسين عاما أو اكثر.

ومن الممكن القول ـ دون أن يكون في ذلك أي مجازفة ـ إن كل التجارب المهمة في تاريخ السينما كانت تتعلق دوما بالبحث في الشكل، بالسعي لتغييره، أي بتحدي الأشكال القديمة ومحاولة استنباط اشكال جديدة، من أول تجارب كوليشوف وفيرتوف وأيزنشتاين، الى فردريك مورناو وفريتز لانغ، ثم الى غودار وفاسبندر وغريناواي وتاركوفسكي.

واذا كنا نقول إن الرواية هي أحد المصادر الرئيسية التي تعتمد عليها السينما، فمن المهم كذلك التأكيد على أنها ليست المصدر الوحيد ولا ينبغي أن تصبح كذلك. فقد تنشأ

فكرة فيلم ما امن صورة، أو من حلم، أو من كابوس، أو من حادثة فردية معزولة غير مبررة. وقراءة السينمائي للأدب مهمة كمصدر من مصادر الخيال لكن الطبيعي أن السينمائي أيضا حر في جعل رؤيته الشخصية هي الأساس الذي يبني عليه فيلمه. وينطبق الأمر نفسه على النص المسرحي الذي يختلف ولا شك، عن النص السينمائي (أو السيناريو).

واذا ما نظرنا الى تجربتين لاثنين من السينمائيين البريطانيين هما بيتر غريناواي وديريك جارمان، سوف نرى أن الأول اعتمد في فيلمه «كتب بروسبيرو» Prospero's Books على نص مسرحية وليم شكسبير «العاصفة»، لكنه قام بتقديم «رؤية» معاصرة ذاتية للعالم من خلال أكثر الأشكال غرابة عن الواقع أو سيريالية.



لقطة من فيلم «كتب بروسبيرو»

غريناواي في فيلمه مثلا يصور رؤيته لقيمة المعرفة والعلم والأسس المكونة للحكمة، يناقش انجازات الطب والفلسفة والعلوم الحديثة وفكرة الخير والشر والخلاص بالمفهوم المسيحي، لكن رؤيته تختلف تماما عن «مضمون» النص الأصلي. فعلى حين يقوم شكسبير مثلا باعتقال الشر وإطلاق الخير، يطلق غريناواي الشر ويحبس الخير، ويصور وصول الحضارة الاوروبية المعاصرة الى ذروة الاستهتار من خلال مناظر التبول والتبرز على الكتب، ويصل في أسلوبه الى قمة التحرر، مجددا حتى في مكونات الصورة السينمائية، فهو يستخدم اطارين أو صورة داخل صورة، مع تصميم الحركة داخل كل منهما بحيث يوجد علاقة بينهما، ويخلق إيقاعا سريعا متدفقا يستخدم فيه أسلوب التعليق الصوتي (المونولوج)، ويسند أداء الشخصيات صوتيا الى ممثل واحد هو جون غيلغود.

اما ديريك جارمان، وكان مثلي الجنس، أصيب بمرض فقدان المناعة (الايدز) وتوفي عام ١٩٩٤، فقد تعامل مع نص مسرحية كريستوفر مارلو «إدوارد الثاني» مستندا الى رؤية ذاتية معاصرة حول طبيعة السلطة والنظرة العنصرية الشوفينية في بريطانيا، والى عرض ساخر، «ساتيريكي»، للقيم والمفاهيم التي لا تزال سائدة: النظرة الى العلاقة بين الرجل والمرأة، وإلى الحب والزواج والمال والسلطة، وظل يمزج بين ما يصوره من مأساة ملك انكلترا إدوارد الثاني الذي تآمر عليه أقرب الناس اليه بمن فيهم زوجته من أجل تجريده عن عرشه بسبب علاقته مع صديق له، وبين ما يحدث في بريطانيا المعاصرة، من ردة على المستوى الثقافي والاقتصادي في ظل سياسات المحافظين وكنتاج للثاتشرية

(نسبة إلى رئيسة الحكومة وقتذاك مرغريت ثاتشر)، كما يصور جارمان أيضا مظاهرات وقعت في مدينة لندن، ضد مشروع قانون كان يحظر تقديم أو عرض أي مواد تدعو أو تشرح المثلية الجنسية لدى الأطفال وتصور المثلية باعتبارها سلوكا «طبيعيا». ويصل جارمان في نهاية فيلمه الى التنبؤ بموته على لسان إدوارد الثاني عندما يجعله يقول: «أعرف أنني سأموت، وقبل موتي أريد أن أعبر عن مكنون نفسي».

في هذا الفيلم استخدام واضح لأساليب المسرح من إفراط في الاعتماد على الحوار وتعاقب الديكور، لكن هذا الفيلم لا يمكن الاستمتاع به وفهمه سوى من خلال المشاهدة. فهو يبقى في الأساس، عملا بصريا، فالإيقاع الناتج عن المونتاج هنا هو الذي يحكم نظرتنا للفيلم ويساعدنا على تكوين الأفكار أو إعادة ترتيب ما يحتويه من «أفكار».

السينما والمعادلات الأيديولوجية

عندما اطلق لينين مقولته الشهيرة «السينما أهم الفنون قاطبة» وهي المقولة التي سرعان ما تحولت الى أيقونة يرددها النقاد والمفكرون من أنصار الماركسية اللينينية وأعدائها على حد السواء، لم يكن الزعيم الشيوعي يقصد بطبيعة الحال، ابداء اهتمامه بأهمية الفن السينمائي كفن بصري جديد يصلح للتعبير عن رؤيا فنان السينما، ويصبح بمثابة القصيدة والمقطوعة الموسيقية، أي أداة للتعبير عن هواجس الذات، أو

التعبير عن موقف فكري وجمالي من العالم وما يدور فيه بشكل متحرر من القوالب والقيود. لكن لينين كان يريد لفت أنظار اتباعه البلاشقة الروس إلى ضرورة المبادرة باستخدام ذلك الفن الوليد كأداة من أدوات الدعاية ضد السلطة القديمة وتحقيق سلطة الحزب الشيوعي على الطريقة البلشفية. وهو ما قام ستالين بتطويره والاستفادة القصوى منه فيما بعد.

ويشهد الصراع الشهير بين سينمائي عظيم هو سيرجي أيزنشتاين والسلطة الستالينية حول فيلم «أكتوبر» على الهوة الشاسعة التي تفصل بين دعاة الاستخدام الدعائي المباشر والمحدود للفكرة من خلال استغلا قوة تأثير «الصور المتحركة»، وبين فنان الفيلم الذي يرغب في التعبير الحر عن رؤيته وأفكاره من خلال تجاربه الابداعية الخاصة التي تسعى للتوصل الى جماليات جديدة لـ «أهم الفنون قاطبة».

ولم ينفع أيزنشتاين أنه كان أهم السينمائيين «السوفييت» الذين صنعوا أفلاما عن الثورة. فبعد تجربته في «الاضراب» (١٩٢٤) ثم «المدمرة بوتيمكين» (١٩٢٥) الذي أنجزه في مناسبة الذكرى العشرين على ثورة ١٩٠٥ ونال من الهجوم الكثير داخل موسكو وسراديب الكرملين، حينما اعتبره بيروقراطيو الحزب الشيوعي مغرقا في الشكلية والتحذلق بعيدا عن قوالب الجماليات المرصودة والمحددة لفكر «الطبقة العاملة» ثم فيلم «أكتوبر» (١٩٢٨) الذي أرغم بسببه على تقديم اعتذار رسمي أمام لجنة الثقافة والفنون في الحزب الشيوعي.

إن السينما كفن بصري لا يمكن اعتبارها مجرد أداة تعبير عن فكرة أيديولوجية مسبقة. ومواصلة الاعتماد على الخطاب الأيديولوجي وحده كمصدر للفكر السينمائي لن يساهم في تطوير الفن السينمائي بل يجعله «نتاجا» تابعا وذيليا للأيديولوجية، فقد يستمد فنان الفيلم رؤيته من أحلامه وكوابيسه وتردده وخوفه ومشاعره، غضبه وعنفه ورفضه وثورته. ويطلق البعض على السينما «مجمع الفنون» ويشبهونها بـ «البوتقة» التي تنصهر فيها الفنون جميعا. وإذا كانت السينما دون شك تستفيد من المسرح والموسيقى والفن التشكيلي والأدب، إلا أن الفيلم السينمائي ليس من الممكن النظر اليه باعتباره مجرد بوتقة أو تجمع للفنون. وطريقة المعادلات والنسب غير واردة في التعامل مع السينما ومع الفنون بشكل عام، والمقصود تلك المعادلات الخارجية الساذجة التي تحاول التوفيق على سبيل المثال بين مضمون جيد لرواية أدبية وشكل سينمائي متميز. هذه الطريقة قد تصلح لتقييم السلعة التجارية: كم نسبة القطن في القميص مثلا ومن صوف أو الألياف الصناعية.. إلخ فالحقيقة أن للفيلم وحدته الخاصة، وداخل هذه الوحدة تنصهر عناصر اللغة السينمائية من خلال المونتاج الذي يجعل الحركة تصل الينا كمشاهدين من خلال التحكم من طول اللقطة وعلاقة اللقطات والمشاهد ببعضها البعض. حركة الكاميرا.. الضوء.. الكتل وتوزيع الديكور والألوان، علاقة شريط الصوت (موسيقى ومؤثرات صوتية) بشريط الصورة، والاستخدامات المتعددة المستويات لشريط الصوت من جانب السينمائي.

هــذه الجوانــب كلهــا مــن المهــم ان تشــغل بــال نقــاد الســينما العــرب عنــد التعامــل مــع الفيلــم، فلــم يعــد يكفــى التركيــز عــلى تحليــل فكــرة الفيلــم وحدهــا، ولم يعــد مــبررا كافيــا أن ننظــر إلى مخــرج جديــد يقــدم فيلمــه الأول نظــرة فوقيــة تعتــبره «مولــودا جديــدا» أي لا يــزال هشــا، جاهــلا بعــد بالخــبرات الســينمائية. فالخــبرة لا تُكتســب فقــط بالممارســة، فتلــك هــي الخــبرة الحرفيــة، خــبرة الصنعــة، أمــا الخــبرة الفنيــة، خــبرة الرؤيــة فانهــا تكتســب بالمشــاهدة والقــراءة والاطــلاع والســماع والتأمــل والتجربــة الانســانية عمومــا. واذا كان عمــر الســينما في العــالم قــد أكمــل ١٢٥ عامــا، فــان أي فيلــم جديــد يظهــر لمخــرج جديــد يجــيء مســتندا الى تــراث تملكــه البشريــة عمــره ١٢٥ عامــا. ومــن الطبيعــي أن يكــون الســينمائي قــد اســتفاد مــن ذلــك الــتراث في تكويــن رؤيتــه وخيالــه.



لقطة من الفيلم السوفيتي «أكتوبر» لايزنشتاين

والفيلم كفن انساني من الممكن مشاهدته في أي مكان في العالم بعد فترة قصيرة نسبيا من ظهوره، خاصة بعد انتشار وسائل العرض التي تعتمد على التنكولوجيا الجديدة، انتشارا رهيبا، وان كان الاقتصار على مشاهدة الفيلم في نسخة «الفيديو» أو عبر الشاشة الصغيرة، شاشة الهاتف المحمول كما يفعل كثير من الشباب الآن، قد يؤدي الى أضرار بالغة بالنسبة لمن يريدون حقا تعلم أسرار الفن السينمائي. ويختلف الفيلم عن الرواية في كون الأخيرة لا يمكن الاطلاع عليها الا اذا كان القارىء يعرف اللغة الأصلية التي كُتبت بها، أو بعد ترجمتها الى اللغة العربية، وهي لغة ذات دلالات وايقاع مختلف تماما. وقد تفسد ترجمة رديئة عملا أدبيا كاملا. أما الفيلم، فليس من الممكن افساده اذا ما جاءت ترجمة حواره رديئة او حتى ناقصة. والمقصود بالطبع الأعمال السينمائية الفنية، لا الأفلام الاستهلاكية التي تلجأ الى السرد القصصي البسيط لدواعي التسلية.

ومن الممكن ايضا الزعم بأن السينما كفن، هي فن لم يحظ حتى الآن بالاعتراف في الدول العربية، كجزء من واقع الخريطة الثقافية على نحو ما هو متوفر على سبيل المثال ـ بالنسبة للكتاب او للقصيدة.

فالسينما لا تزال تعامل كوسيلة من وسائل التسلية «الوافدة» إلينا من الغرب.

ولن نتناول هنا ما تلاقيه السينما من قيود وعقبات تتمثل في الضرائب الباهظة المفروضة عليها، او الرقابة الصارمة وغياب الاستديوهات السينمائية وتقلص دور العرض السينمائي، وغياب

تدريس السينما في المدارس العامة، وانحسار الدعم الحقيقي من جانب الدولة للسينما بعيدا عن افلام الدعاية الرسمية، وسوف نتجاوز كذلك عن غياب التكوين الحقيقي للسينمائيين من خلال معاهد تدرس السينما على أحدث الأسس العلمية ومن خلال امكانيات حقيقية، أو غياب الاستثمارات الصناعية القادرة على التخطيط والانتاج وترويج المنتج والاهتمام بتسويق المهرجان والملصق والكتاب السينمائي، وهزال التجريب السينمائي والتشريعات التي تحمي مزاولة العمل السينمائي.

لكن الامر الذي يعنينا رصده هنا قبل كل شيء، هو ما يرتبط بالنظرة العامة المكرسة إلى الفيلم السينمائي عموما في بلادنا، سواء على مستوى الشريحة العليا أو على المستوى الجماهيري العام. فلا يزال معظم الناس يتعاملون مع الفيلم كوسيلة للترويج لفكرة من خلال «حكاية». ومن الطبيعي أن تجد الجميع يتساءلون عما يريد هذا الفيلم او ذاك أن «يقوله»، والوصف الشائع لفيلم جيد هو أن «موضوع هجيد» او أن «فيه قصة»، أو أنه فيلم «هادف».. الخ. أي أن هناك غيابا شبه كامل للنظرة الى الفيلم كفن بصري يحتوي إعادة صياغة للعالم من خلال عين وخيال فنان الفيلم، باستثناء اهتمامات حفنة من مثقفي الصفوة في مجتمعاتنا.

الصورة والكلمة

ولعل هذا يرتبط باعلاء دور الكلمة تاريخيا في الثقافة العربية السائدة، على حساب الصورة والتعبير البصري عموما. ومن العوامل التي تلعب دورا مهما في ذلك، بروز قوة الكلمة

شعرا ثم نثرا من مئات السنين، ثم بروز دور الكلمة المطبوعة والمسموعة وطغيان دور الخطبة السياسية المؤلفة من الفاظ تراعي البلاغة والفصاحة وتلعب على العواطف والمشاعر وتستخدم الاستعارة والتشبيه والمجاز والمبالغة اللفظية بهدف التأثير في الناس. وقد أبرزت المؤسسة السياسية هذا الدور كثيرا وضخمت منه: دور الخطابة والبرنامج الموجه والكلمة والمقالة، كوسيلة لاعداد الرأي العام لتقبل الفكرة الواحدة.. كلمة السلطة.

من ناحية أخرى، تضاءل تدريجيا دور الصورة والتجسيد المصور منذ أزمنة بعيدة، ربما بسبب الطبيعة الساكنة للصحراء العربية من ناحية، ثم انتشار مفاهيم واجتهادات قاصرة خاطئة حول تحريم الصورة في الاسلام، واستنادا على فكرة أن الصورة قد تكذب. وقد حسم المفكر الإسلامي الكبير الشيخ محمد عبده في أوائل القرن العشرين، الجدل الذي دار طويلا حول تحريم الصورة عندما قال إن كذب اللسان لا يؤدي بالضرورة الى الافتاء بقطعه!

أيا ما كان الأمر، فقد استمر تأثير تلك الاجتهادات القديمة لعدة عقود، حتى وقت قريب في المملكة العربية السعودية مثلا، وما كان من تحريم العرض السينمائي وإقامة دور العرض السينمائي وانتاج الأفلام رغم الاعتراف بالتليفزيون (كجهاز اعلامي) ورغم استيراد ملايين النسخ من شرائط الفيديو والأسطوانات المدمجة سنويا للعرض داخل المنازل.

وربما كان الفنان التشكيلي ـ لكونه يعرض أعماله على نطاق ضيق وضمن نخبة معينة من البشر عادة ـ يحظى بهامش أكبر

مـن الحريـة في تصويـره لأفـكاره وتعبـيره عـن خيالـه، أكـثر بمـا لا يقـاس مـما يتمتـع بـه معظـم السـينمائيين العـرب. هنـا مثـلا نـرى أن تصويـر الجسـد الإنسـاني في الفـن التشـكيلي وتدريـس المذاهـب المختلفـة لـه في معاهـد الفـن أمـر معـترف بـه، أو بالأحـرى - يتـم التغـاضي عنـه، عـلى العكـس مـما في حالـة الفيلـم السـينمائي.

وعندمـا رفـع نقـاد السـينما العرب مع السـينمائيين الشـبان في أواخر السـتينيات وبدايـة السـبعينيات، شـعارات «السـينما الجديـدة» و «السـينما البديلـة» أو «الموازيـة» أو «الأخـرى»، فلأنهـم كانـوا نتاجـا للمؤسسـة الثقافيـة السـائدة، اعتمـدوا في بياناتهـم مفاهيـم يسـود فيهـا الحديـث عـن «مضمـون واقعـي يتنـاول قضايانـا وواقعنـا ويعـبر بصـدق عـن معانـاة الجماهـير ويعكـس الواقـع اليومـي».. وغـير ذلـك مـن كلام عمومـي سـاذج.

وعنـد التطـرق الى قضيـة الشـكل السـينمائي اسـتخدموا تعبـيرات وأوصافـا أخلاقيـة سـاذجة مثـل: ضرورة اسـتخدام تكنيـك واع، والاسـتفادة مـن الاشـكال السـينمائية المتقدمـة لروايـة الموضـوع.. مـع توخـي صـدق الكامـيرا في التعبـير وتطويـع الشـكل لخدمـة المضمـون.. الـخ.

والحقيقـة أن الآليـة السـاذجة في تقسـيم الفيلـم بشـكل تعسـفي الى مضمـون وشـكل.. او الى موضـوع يرتبـط بالقضيـة الاجتماعيـة والسياسـية، وشـكل يخـدم الموضـوع، أفسـد الكثـير مـن التجـارب السـينمائية العربيـة. فليـس مـن المطلـوب أن يكـون هنـاك مضمـون جاهـز أو رسـالة سياسـية (أو أيديولوجيـة) يريـد السـينمائي توجيهها مـن خـلال الفيلـم وإلا لأصبـح الفـن السـينمائي مجـرد «وسـيلة»

لخدمة أفكار عمومية. فالفيلم يختلف - أو يجب أن يختلف بالضرورة - عن البيانات الحزبية السياسية. كما أن الفيلم أداة للتعبير الذاتي «الفردي» للفنان عن رؤيته الخاصة ووسيلة لتحقيق التوازن بين الفنان والعالم. ومرة أخرى، لا يصلح لتحقيق تلك «الرؤية» أي نوع من المعادلات، مثل الجمع بين «مضمون جاد» و «شكل متقدم»، فالرؤية تولد أشكالها الخاصة وتعثر عليها، سواء في مرحلة كتابة النص السينمائي أو في عند تجسيده باستخدام أدوات السينما.

وعندما نؤكد أن التجارب العظيمة في تاريخ السينما كانت «شكلانية»، فليس هذا دفاعا عن إفراغ السينما من المضمون كما قد يفهم البعض خطأ، فأنت عندما تختار زاوية ما للتصوير.. أي لتصوير حدث بعينه، فإنك تعبر عن موقف جمالي كامل، أي عن مضمون وعن موقف «أيديولوجي» أيضا. وقديما قال جان لوك غودار، أعظم التجريبيين في عصرنا، إن زاوية الكاميرا بمثابة «قطع في الواقع.. تماما كالقارب في الماء»، اي أن وجهته تتحدد طبقا لهدفه. والجمالية تعني شكلا ومضمونا في آن. والسينمائي عندما يفكر في تجسيد حدث ما فإنه يجد له شكله في الوقت نفسه. وقديما أيضا رأى أعظم المنظرين السينمائيين في العصر، سيرجي أيزنشتاين، أن المونتاج يجب أن يخلق حالة ذهنية (مضمونا وشكلا) من خلال علاقة لقطات منفصلة ببعضها البعض. لكن أفكار ايزنشتاين في «المونتاج الذهني» أصبحت - للمفارقة - تطبق اليوم في شرائط الاعلانات التجارية المصورة، بينما سادت طريقة غريفيث في مونتاج السرد السينمائي في العالم بسبب نجاح «التركيبة الامريكية»

لفيلم الإثارة او الحكاية الأدبية المبسطة.

ومن الناحية النقدية ليس من الممكن تلخيص مغزى فيلم عظيم في جملة أو فقرة او حتى مقالة بأكملها، بل يمكن فقط تقديم قراءة ذاتية للفيلم من وجهة نظر الناقد، طبقا لثقافته وخبراته وميوله وتجربته الانسانية وموقفه الجمالي.

ان تأثير الفكرة النظرية او الكلمة المكتوبة أو الرسالة الأخلاقية، أدى الى تراجع الخيال السينمائي في أفلامنا. فنحن نشاهد أفلاما متقنة من الناحية الحرفية مثلا، ونخرج لكن نناقش «عبقرية» الموضوع الذي يناقشه الفيلم. وبعد مرور فترة زمنية قصيرة ربما لا نستطيع أن نتذكر منه لقطة واحدة أو مشهدا بعينه مبتكرا يعكس الخيال الخاص للفنان.

ويرتبط الاهتمام بالفكرة النظرية بالنظرة الأدبية الى الفيلم، ولا يهم هنا ما اذا كان الفيلم معدا عن أصل أدبي أو مكتوبا مباشرة للسينما. والدعوة الى تحرير الفيلم من سيطرة الفكرة الأدبية لا تسعى لتكريس قطيعة بين السينما والأدب، بل الى تأسيس علاقة اكثر إثراء لكل منهما، علاقة تقوم على اعتبار الأدب رافدا ضمن روافد كثيرة، مع إطلاق الحرية أمام فنان السينما للتعبير عن رؤيته الخاصة باستخدام النص الأصلي الأدبي أو تأثرا به، الى جانب التأثر في الوقت نفسه، بالمصادر الأخرى العديدة المتوفرة. والدعوة بهذا المعنى تصبح دعوة لتحرير السينما والسينمائي من قيود الأدب وغيرها. وهي إذن ليست دعوة الى «خيانة» الأدب بقدر ما هي دعوة الى «تحرير السينما».

٣

تساؤلات نظرية حول هوية السينما العربية

مناقشات كثيرة وخلافات عديدة تفجرت في ملتقى تطوان السينمائي الذي انعقد عام ١٩٩٣، حول قضايا شغلت، ولا تزال تشغل السينمائيين (أو بالأحرى بعض السينمائيين) والنقاد لسنين طويلة.

مناقشات حول هوية الفيلم العربي، مشكلة توزيع الافلام العربية في السوق العربية، تعامل الناقد مع الفيلم: كيف يراه كرؤية (أو كمتخيل حسب التعبير المفضل لدى نقاد المغرب)، كمنتوج ثقافي وكقيمة جمالية، كاشارات وأبنية وفضاءات توحي بالكثير من الافكار، كعلاقة بين التقنية السينمائية وخصوصية الكتابة، واللغة، النقد الابداعي والنقد النظري الانطباعي، الانطولوجيا والسوسيولوجيا والبنيوية والتفكيكية وأشياء أخرى كثيرة.

وسط هذه المناقشات كلها، طرحت دعوة، أو تساؤل: حول غياب نظرية نقدية عربية تتعامل مع السينما وتسهم في الجدل النقدي الدائر حول هذا الفن في العالم، بل وتستطيع ايضا الاضافة الى نظريات النقد السينمائي الحديث في اوروبا وامريكا (بما في ذلك بالطبع امريكا اللاتينية).

توقفت كثيرا امام هذا التساؤل الذي طرح في سياق توجيه

النقـد الشـديد الحـاد او التقريـع واللـوم. وكأن النقـاد العـرب الذيـن يكتبـون النقـد، مقـصرون كثـيرا لانهـم لم يسـعوا الى انتـاج «نظريـة جديـدة متكاملـة للنقـد العـربي».

وأخـذت أتسـاءل مـع نفـسي: هـل ظهـور مثـل هـذه النظريـة افتراضـا، سـوف يتكفـل بانعـاش النشـاط السـينمائي العـربي مـن حيـث الانتـاج والتوزيـع والعـرض ورفـع مسـتوى التـذوق العـام لـدى المشـاهدين، بـل والاهـم، هـل سـيرفع مـن مسـتوى المنتـوج السـينمائي العـربي (اي الفيلـم) ويجعلـه اكـثر مواكبـة لـروح العـصر الـذي نعيشـه، واكـثر اقترابـا مـن خصوصيـة التجربـة الابداعيـة العربيـة؟

وتسـاءلت ايضـا: هـل يمكـن لسـينما لا تـزال تعيـش تحـت مسـتوى الوجـود وتكافـح مـن اجـل الاعـتراف الرسـمي بهـا كجـزء مهـم في الثقافـة العربيـة، ان تخلـق «نظريـة نقديـة» متكاملـة؟

وهـل مـن الممكـن عمليـا ان يجتمـع عـدد مـن نقـاد السـينما، ويخرجـوا بنظريـة مـن هـذا النـوع.. وبعـد ذلـك نقـول انهـم حققـوا الاضافـة المطلوبـة الى الـتراث النقـدي السـينمائي الانسـاني؟ وهـل يلـزم لوجـود سـينما قويـة متعـددة المسـتويات والاتجاهـات والتيـارات والاجيـال كالسـينما اليابانيـة او الهنديـة او الصينيـة، وجـود «نظريـة نقديـة» يسترشـد بهـا السـينمائيون وهـم يصنعـون أفلامهـم؟

أسـئلة كثـيرة.. وغيرهـا ألحـت علـيّ. ولا أزعـم اننـي املـك بمفـردي الاجابـة عليهـا جميعـا دفعـة واحـدة. غـير ان هـذا لا يمنـع مـن

محاولــة مناقشــة بعضهــا، ليــس بغــرض احتــكار الحقيقــة، بــل كاســهام في دفــع النقــاش حولهــا مــن اطــراف أخــرى مــن المهــم ان تعيــد طــرح هــذه الاسـئلة عــلى نفســها ايضــا.

وسوف ابدأ هنا بفكرة ظهور النظرية السينمائية.

معــروف ان تراكــما حقيقيــا مــن الافــلام والانجــازات الســينمائية التــي تمثــل علامــات بــارزة عــلى الطريــق في ســينما البلــد الــذي تنتمــي اليــه، هــو عــادة مــا يدفــع النقــاد والمشــتغلين بموضــوع رصــد وتحليــل تطــور هــذا الفــن الى بنــاء ملامــح لنظريــة نقديــة او جماليــة، يسترشــدون فيهــا بمــا هــو موجــود في الواقــع، ويتخذونــه اساســا للحديــث عــن «مســتقبل» مــا، او اطــار نظــري وجــمالي لســينما مســتقبلية (بالمعنــى الزمنــي فقــط)... والصحيــح ايضــا في تصــوري، ان وجــود النظريــة احيانــا قــد لا يكفــل تحقيــق مــا نتطلــع اليــه بالكامــل بســبب التغــير الســريع الــذي يطــرأ يوميــا على ســاحة الفــن الســينمائي. فأيــن الأعــمال الحديثــة لســينمائي مثــل ســولاناس الأرجنتينــي اليــوم مــن نظريــة «الســينما الثالثــة» التــي وضعهــا هــو في الســتينات؟ بــل وايــن جــان لــوك غــودار اليــوم مــن نظريتــه التــي وضعهــا في الســتينات حــول الســينما كســلاح ســياسي؟

مــن جهــة أخــرى حتــى في البلــدان التــي ظهــرت فيهــا نظريــات ســينمائية، فــان نظريــة بعينهــا لم تنجــح أبــدا في ان تســبغ نفســها عــلى حركــة الســينما في بلــد مــا. فهــل يمكــن ـ عــلى ســبيل المثــال ـ القــول بوجــود «نظريــة فرنســية للســينما» او «نظريــة روســية للســينما»؟

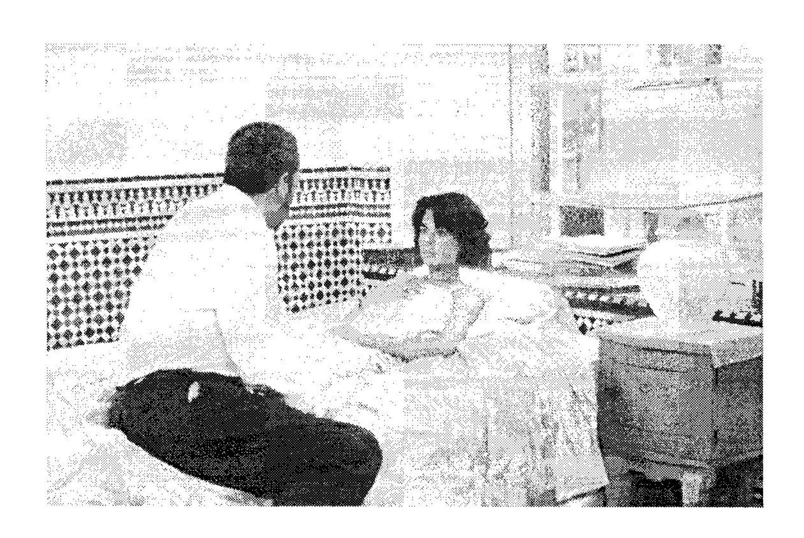
في فرنسا ظهرت عشرات النظريات والافكار والمناهج الجمالية، التي سعت لتفسير وتحليل أوليات وجماليات هذا الفن. ولم تدع نظرية معينة انها أصبحت مسيطرة بمفردها على مجمل الفكر السينمائي في فرنسا. فهناك نظرية «سينما ـ المؤلف» مثلا كما ان هناك نظرية «سينما الحقيقة»، و«السينما النضالية» (لصاحبها غي أنيبيل). وفي مجال النقد هناك مناهج متعددة ومتنوعة، لا يمكن ان يزعم اصحاب منهج واحد منها انهم يحتكرون وحدهم القدرة على الاحاطة الشاملة بجماليات السينما، وعلى الاخص ان معظم ما ظهر منها حديثا، هي مناهج ترتبط بتطور نوع فني اخر يختلف كثيرا عن السينما هو فن الرواية. فهل من الممكن مثلا التوصل ـ عن قناعة تامة ـ الى مقاربات نهائية بين لغة الادب واللغة السينمائية استنادا الى علوم الابستمولوجيا والانطولوجيا والسيميائية؟

واذا كانت هذه المناهج تصلح للتطبيق ـ ولو جزئيا ـ على قسم من الانتاج السينمائي في بلد كفرنسا، فهل تصلح بالضرورة للتطبيق على سينما لم تتجاوز بعد مرحلة «التكوين» كالسينما المغربية مثلا؟ وألن يصبح ذلك ـ اذا ما حدث ـ على نحو ما، شبيها بأن نأتي بعملاق هائل الحجم ونفرضه قسرا على كائن هش هزيل البنيان؟ وألا يؤدي هذا بالضرورة الى تحطيم هذا الكائن تماما بدلا من الأخذ بيده ودفعه الى النمو التدريجي والتطور في اطار بيئة تشجع وتدفع كل الافكار والاتجاهات والاساليب والمناهج؟

من حق المنهج البنيوي أو التفكيكي أو السيميائي، أن يوجد وأن

يسعى للعثور على نماذج يمارس عليها تطبيقاته وابداعاته، وأن يرفد المناهج الأخرى ـ الحداثية ـ بما يفيدها ويطورها، لكن هل من الصواب أن يصبح منهج بعينه هو الذي ندعو لسيادته وتسييده على كافة المناهج الاخرى بدعوى انه المنهج الوحيد «العلمي» أو «المتقدم» وان ما عداه ليس من العلم في شيء؟

من المؤكد ان «التجريب» في المجال السينمائي مطلوب وضروري لتطور أي سينما في العالم، لكن ان يتم تكريس التجريب باعتباره النموذج الاصح للسينما المغربية طوال اكثر من ٣٠ عاما، تارة بدعوى رفض الاطر التقليدية (رواية قصة) وهي المرحلة الاولية التي يتوجب على السينمائي ان يمر بها ويتعلم ابجدياتها، وتارة أخرى بدعوى الابتعاد عن الوتيرة العاطفية، والميلودرامية التي نجحت في تقديمها السينما المصرية ـ على الاقل في عهود سابقة، هل يعني هذا ان على هذه السينما (اي المغربية) ان تظل باستمرار والى الأبد «سينما تحت التكوين»؟ والا يؤدي هذا الى حرمانها من روافد أساسية في فن الدراما (وليس الميلودراما بالضرورة)، وأليس معنى هذا أن لا نجني في النهاية سوى الحسرة ونحن نشاهد أحدث الافلام المغربية «حب في الدار البيضاء» يعود، بعد ٣٠ عاما من التجريب، الى الطموح لرواية موضوع درامي تقليدي بامكانية فنية فقيرة للغاية، ويطرح موضوعا مشابها لما سبق ان طرحته عشرات الافلام والمسلسلات المصرية المرفوضة باصرار طوال السنين، دون امتلاك المقدرة على توظيف العناصر الدرامية لخدمة الموضوع، ودون حتى الموهبة التمثيلية التي تستطيع ان تضمن وصوله الى المشاهدين ـ باقناع؟



لقطة من الفيلم المغربي «حب في الدار البيضاء»

من ناحية أخرى ألا يؤدي طرح المنهج النقدي الطموح الذي ظهر نتاجا لسينما تنتمي لمجتمع آخر في ظروف تراكم ابداعي طويل ومتنام ومتعدد الاتجاهات والأوجه، على السينما المغربية و«محاكمة» أفلامها من خلال هذا المنهج وحده، الى رفض كل نتاج تلك السينما عدا نموذج او اثنين، ثم هل يكون من الصواب ان نتوجه باصبع الاتهام الى السينمائيين المغاربة بالجهل وعدم التطور ومعاداة العلم والمناهج الابداعية الحديثة، وهل يصبح من الأفضل في هذه الحالة تطبيق منظوماتنا الفكرية على سينما أخرى أكثر تقدما مع ترك سينمانا الوطنية غارقة في تجريبيتها العشوائية او نزعتها الفلكلورية (ضمانا للحصول على التمويل الغربي على الأقل)؟

في تصوري أيضا ان تكريس نوع من «عبادة النظرية» أدى في المغرب ـ كما سبق أن أدى في الجزائر- الى استبعاد عامل اساسي

ومهم في تطور اي سينما. فمع اعتناق وترويج نظرية «المخرج ـ المؤلف» اي ضرورة ان يكتب المخرج فيلمه بنفسه دون ان يكون متمكنا بالضرورة من أدوات الكتابة السينمائية، وقبل ان يتوفر له من التجربة الثقافية الانسانية ما يمكنه من تقديم «رؤيته الخاصة» للعالم، انتهى الى ان اصبحت الساحة خالية (أو شبه خالية) من كتاب السيناريو (المحترفين) الدارسين لقواعد الدراما (التقليدية اساسا) ثم امتلاك القدرة على الابتكار في اشكال ووسائل السرد الفيلمي والسعي بعد ذلك لتحطيم الطرائق التقليدية.

والحقيقة ان «خصوصية» الرؤية او خصوصية التجربة (الفردية اساسا) هي التي تضمن نوعا من الخصوصية للفيلم العربي سواء المنتج في سورية او في المغرب، في مصر أو في الجزائر وتونس، وخصوصية الرؤية هذه هي التي تؤدي بالضرورة الى خصوصية في الشكل وتميز في الاسلوب.

ولا أزعم هنا انني اقطع فيما يدور حول هذه النقطة من جدل، غير أنني أود فقط (التشكيك) في جدوى تلك النظرة «التوتاليتارية» التي تريد أن تفرض تصورا محددا وأحاديا لنوع التقنية السينمائية في السينما العربية، بدعوى ان لكل شعب طريقته «التقنية» الخاصة، استنادا على تصور ان اليابانيين يتحركون بالكاميرا من أعلى الى أسفل، ويجعلونها عادة تتخذ زاوية منخفضة (وهو ما يرتبط بتقاليد كتابة اللغة اليابانية وطريقة جلوسهم!) أو أن السينمائيين الغربيين، يحركونها من اليسار الى اليمين بحكم ما تفرضه طريقتهم في الكتابة.. فهل

هـذا المدخـل يصلـح أصـلا أساسـا جديـا للمناقشـة؟

وأزعـم هنـا ان موضـوع التقنيـة اكـثر اتسـاعا بكثـير مـن هـذا الفهـم الضـق، والا لتوجـب عـلى السـينمائيين العـرب باسـتمرار تحريـك الكامـيرا مـن اليمـين الى اليسـار، واعتبـار التكوين التشـكيلي المعقـد للـكادر السـينمائي (علاقـة الكتلـة بالفـراغ بالبعـد الثالـث اي عمـق المجـال، بنظـرة الممثل...الـخ) نوعـا مـن «الحذلقـة الغربيـة» الدخيلـة عـلى تقنيـة الصـورة «العربيـة» الكلاسـيكية (فقـيرة الظـلال والكتـل.. عديمـة اللقطـات القريبـة بحكـم ترامـي الصحـراء وسـطوع شمسـها اللامتناهـي).

للتقنيـة السـينمائية قواعـد، اجتهـد في صياغتهـا ودراسـتها والكشـف عنهـا عـدد مـن الباحثـين والمنظريـن والسـينمائيين مـن هنـا وهنـاك، مـن جريفيـث الامريـكي الى ايزينشـتاين الـروسي (الـذي اهتـم بالمناسـبة بدراسـة مـا توحـي بـه طريقـة الكتابـة اليابانيـة)، ومـن مورنـاو وبـالاش وآرنهيـم، الى بـازان وهـنري أجيـل وبـول روثـا وروجـر مانفيـل.. وغيرهـم. واجتهـد سـينمائيون كبـار في ابتـكار اشـكال وسـمات جديـدة للسـينما: مـن جـورج ميلييـس الى غـودار، ومـن مورنـاو الى برتولوتـشي، ومـن كوليشـوف وبودوفكـين وايزنشـتاين الى برجـمان وانطونيـوني وكيروسـاوا وتاركوفسـكي. لكـن أحـدا مـن هـؤلاء جميعـا لم ينغلـق عـلى تقنيـة معينـة او مبـدأ بعينـه مـن مبـادىء الكتابـة السـينمائية، والدليـل عـلى هـذا حالـة فنـان السـينما اليابـاني الكبـير كيروسـاوا، فهـو يعتمـد عـلى فهـم عميـق لمكونـات الثقافـة اليابانيـة والفـن التشـكيلي اليابـاني وتقاليـد مـسرح «الكابـوكي» مـع هضـم واسـتيعاب منجـزات الدراما

السينمائية الحديثة وللتراث الشكسبيري المسرحي الشعري، والتقنية السينمائية التي يرى «البعض» أنها «غربية بالضرورة» (تحطيم الزمن مثالا) ومع ذلك، فهل يجرؤ احد على اتهام كيروساوا هكذا ببساطة، بفقدان خصوصيته كفنان ياباني، سواء في الاسلوب او الرؤية او الخيال؟ بل وما العمل أمام فيلم مثل «راشومون» وماذا يمكن أن نقوله عن هذا الفيلم، فهل هو تعبير عن شكل في السرد ياباني خالص؟

إن التراث السينمائي تراث انساني ينتمي للبشرية بأسرها، يساهم في صنعه فنانو السينما في الشرق والغرب، يتبادلون التأثيرات والمؤثرات دون «كهنوت» او «وصاية».. لكن لان السؤال الاهم والمطروح بشدة في عالمنا العربي في مواجهة شتى اشكال الغزو الثقافي الفكري والسياسي منذ أوائل هذا القرن وحتى اليوم، هو سؤال «الهوية».. فاننا نطرح باستمرار موضوع «هوية السينما العربية» وبالتالي «هوية النقد السينمائي العربي» أحيانا دون أن نعي أن السينما فن حداثي متعدد الهوية في الحقيقة والواقع، وأنه لا يستطيع أن ينشأ ويستمر في اطار ثقافة معينة، دون أن يتأثر بالإبداع السينمائي الذي ينتمي الى الثقافات الأخرى.. وطرح سؤال الهوية مشروع فقط في اطار البحث عن خصوصية الانجاز السينمائي العربي على مستوى الرؤية والابداع والتعبير المتنوع والثري والأصالة في الطرح والمعالجة... والا فان البديل يصبح الدعوة الى «سلفية» سينمائية لا وجود لها بالطبع.. لحسن الحظ!

٤

السينما العربية والتمويل الأجنبي

يعرف العالم ما يسمى بنظام الانتاج السينمائي المشترك، أي قيام شركات الانتاج فى دولتين أو أكثر بالاشتراك فى تمويل فيلم سينمائى يخرجه مخرج من هذه الدولة أو تلك، دون أن يكون فى ذلك مدعاة للتشكك أو توجيه الاتهامات للمخرجين بالتفريط في القيم الوطنية والقومية أو تقديم التنازلات «المشبوهة» ارضاء للطرف الآخر «الأجنبي» الذي يمول الفيلم.

وقد مولت الشركات الفرنسية ووزارة الثقافة الفرنسية، ولا تزال تمول، أفلاما من الأرجنتين وروسيا واليابان وبولندا والدنمارك والصين والمكسيك، كما مولت أفلاما من افريقيا السوداء. وغني عن القول إن التمويل الفرنسي للأفلام التي تنتج في بلدان المغرب العربي الثلاثة، لم يساهم فقط في تطوير تقنيات هذه الأفلام لكنه أوجدها، فبدايات السينما في البلدان الثلاثة (تونس والجزائر والمغرب) ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتمويل والدعم الفرنسيين، في إطار اتفاقيات ثقافية بين هذه الدول الثلاث وبين فرنسا، ضمن اتفاقيات سياسية واقتصادية، مستمرة منذ اعلان هذه الدول استقلالها السياسي عن فرنسا.

ولا يرتبط التمويل فقط بسياسة الإنتاج المشترك للأفلام، بل يشمل ضمن ما يشمل، المساعدات التقنية والدعم المالي ومنح الجوائز في المهرجانات الفرنسية التي تضم أكبر عدد

من المهرجانات المتخصصة فيما يسمى بسينما البحر المتوسط وسينما العالم الثالث، وشراء حقوق التوزيع في فرنسا التي تعرف أكبر جالية عربية مهاجرة في أي دولة من دول أوروبا.

فما هو مغزى التمويل الفرنسي للأفلام العربية، وهل يخفي هذا التمويل وراءه أغراضا خفية، أم أنه وسيلة «بريئة» يلجأ اليها السينمائيون العرب للخروج من مأزق الانتاج فى بلادهم؟

لقد شهدت السينما العربية ظهور أفلام عديدة، فى تونس والجزائر والمغرب ولبنان وسوريا وفلسطين، من التمويل الفرنسي. منها أُفلام حققت سمعة طيبة للفيلم العربي فى الكثير من المهرجانات الدولية واستطاعت أن تطور فى جماليات الفيلم العربي. الا أن هذه الأفلام لم تمر مرور الكرام عند الكثير من النقاد، بل تعرضت لهجوم شديد، وصل الى حد اتهام المخرج بالعمالة والخيانة على المستوى الثقافي والخضوع للأفكار المغرضة التي يفرضها الطرف الفرنسي (القوي) على الطرف العربي (الضعيف) الذي يضطر لقبول شروط الممول الرئسي.

لكن موجة الانتاج المشترك مع فرنسا لم تتراجع بل ازدادت وامتدت ايضا الى السينما المصرية بعد سينما بلدان شمال افريقيا العربية. فغالبية الأفلام اتي أخرجها يسري نصر الله من التمويل الفرنسي، ومن أشهرها «سرقات صيفية»، «مرسيدس»، «المدينة»، «باب الشمس»، «جنينة الأسماك»، و»بعد الموقعة». وأخرجت الراحلة أسماء البكري فيلميها «شحاذون ونبلاء»، و»كونشرتو درب سعادة» من التمويل الفرنسي أيضا، ثم أخرج رضوان الكاشف فيلمه البديع «عرق البلح» من التمويل

الفرنسي بواسطة شركة يوسف شاهين، وشاهين نفسه هو رائد الحصول على التمويل الفرنسي للأفلام في مصر منذ فيلمه «الوداع يابونابرت» (١٩٨٥) وحتى آخر أفلامه.

التمويل الأجنبي يمكن أن يأتي أيضا من التليفزيون الألماني والبريطاني كما في حالة فيلم «أحلام صغيرة» (١٩٩٣) لخالد الحجر. وقد تلقى المخرج السوري محمد ملص تمويلا فرنسيا على شكل خدمات انتاجية وفنية لانجاز فيلمه «الليل» (١٩٩٤)، وصنع المخرج السوري الراحل عمر أميرالاي أفلاما من انتاج القنوات التليفزيونية الفرنسية وبعض شركات الانتاج الصغيرة، وهو شأن الكثير من السينمائيين الجزائريين المهاجرين وأشهرهم مرزاق علواش.

وقد حدثت الضجة الأولى ازاء ظهور هذا النوع من الأفلام في السينما المصرية عندما اخرج يوسف شاهين فيلم «الوداع يابونابرت» من التمويل الفرنسي عام ١٩٨٤. وكان شاهين قد بدأ تجربته الخاصة فى الانتاج المشترك مع الجزائر عام ١٩٧٢ في فيلم «العصفور». وكان المبرر وراء لجوئه للبحث عن تمويل خارجي، رغبته فى صنع أفلام لا تتفق مع «الصيغة» السائدة فى السينما المصرية، أي أفلام تعبر في استقلالية عن رؤيته الخاصة فى الأحداث التي شهدتها مصر فى تلك الفترة، خاصة وأن مؤسسة السينما الحكومية كانت قد توقفت منذ أوائل السبعينات عن الانتاج، وأصبح السينمائيون مضطرون للعمل فى ظل الشروط التجارية المعروفة لانتاج «القطاع الخاص» الذي لا يمكنه بحكم ضعف حجم استثماراته المكرسة للانتاج السينمائي، تلبية الكثير من الطموحات الإنتاجية.



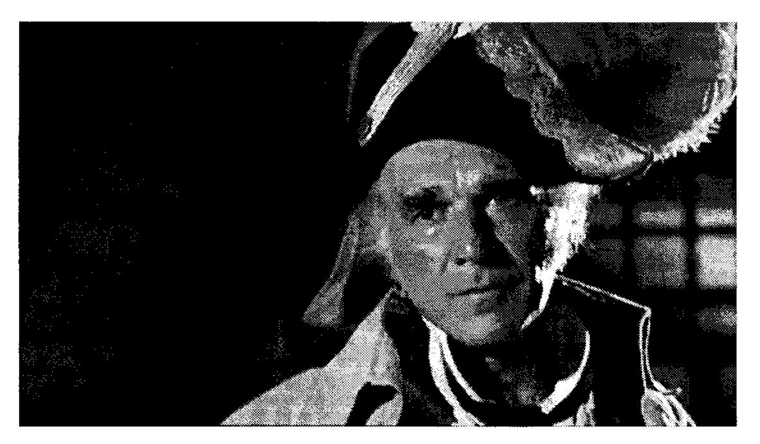
وقد قوبلت تجربة شاهين فى الانتاج المشترك مع الجزائر فى «العصفور» ثم بعد ذلك فى «عودة الابن الضال» و«اسكندريه ليه»، بالترحيب والتشجيع. ورغم كل ما كتب من نقد مضاد للفيلم الأخير، الا أن أحدا لم يتطرق، من قريب أو بعيد، الى قصة الانتاج المشترك، بل على العكس تماما، اعتبرت تجربة شاهين فى الانتاج بين دولتين عربيتين تجربة رائدة تستحق التشجيع والدعم، بغض النظر عما يسفر عنها من أفلام قد تختلف حولها الآراء بالطبع.

أما فيلم «الوداع يابونابرت» فكان يتناول تاريخ الحملة الفرنسية على مصر، وهو موضوع شديد الحساسية. وكان الفيلم قد حصل على تمويل فرنسي، كما حظي بدعم ومباركة وزارة الثقافة الفرنسية، وهو ما اعتبر أمرا مثيرا للتساؤل خاصة وأن موضوعه يتناول فترة السيطرة الاستعمارية الفرنسية على المشرق العربي. وقد تركز معظم ما وجه من نقد الى هذا الفيلم على تحريف التاريخ الحقيقي للحملة الفرنسية وتشويه

المقاومة التي واجهتها الحملة من جانب الشعب المصري، مع ابراز الدور «الحضاري» الفرنسي، بما يتوافق مع فكرة شاهين فى ضرورة تحقيق التوافق بين الثقافتين العربية والأوروبية. ولذا كان من السهل توجيه أصابع الاتهام الى شاهين بسبب لجوئه الى التمويل الفرنسي، خاصة وأن الفيلم كان أول فيلم مصري يقبل للعرض فى مسابقة مهرجان «كان» السينمائي (الفرنسي) منذ فيلم «الحرام» (عام ١٩٦٤).

رفض شاهين ما وجه اليه من اتهامات، ودافع عن فيلمه وعن رؤيته، رافضا الاقرار بأنه قدم أي نوع من التنازلات. ثم عاد فى فيلمه التالي «اليوم السادس» (١٩٨٦) لكي يصور موضوعا مصريا يدور أثناء انتشار وباء الكوليرا فى مصر فى الاربعينيات، مستعينا هذه المرة بالمغنية الفرنسية الراحلة (من أصل مصري) «داليدا»، ثم أعقبه بفيلم «اسكندريه كمان وكمان» مستكملا ثلاثيته التي كان قد بدأها بفيلم «اسكندريه ليه» عام ١٩٧٨، مضيفا حلقة جديدة فى سلسلة التمويل الفرنسي، ومثيرا ضجة أخرى حول المضمون الغريب لفيلمه. الا أن الضجة الأكبر جاءت مع الفيلم القصير (٢٦ دقيقة) الذي أخرجه شاهين بعد ذلك بعنوان «القاهرة منورة بأهلها» الذي اتهم بتشويه صورة مصر وتصوير الجوانب السلبية التي يحب الفرنسيون والغربيون عموما رؤيتها عن العالم العربي. ووصل الأمر الى حد اتهام شاهين بالخيانة والمطالبة بمنع الفيلم ومحاكمة مخرجه وسحب الجنسية منه. وهنا كانت قضية التمويل الفرنسي قد بلغت الذروة. وأصبح التساؤل مطروحا حول أسباب هذه الظاهرة.

وقد تكررت اتهامات أخرى اكثر حدة مع فيلم شاهين التالي «المهاجر» (١٩٩٥). وهو من التمويل الفرنسي أيضاً ويدور موضوعه أيضاً حول نفس فكرة فيلم «بونابرت» أي التسامح بين الثقافات والأديان.



ميشيل بيكولي في لقطة من فيلم «الوداع يابونابرت»

ولكن لماذا يلجأ الكثير من السينمائيين العرب تحديدا الى طلب التمويل من فرنسا» الإجابة هي أن فرنسا هي الدولة الوحيدة فى أوروبا التي أنشأت قسما خاصا فى وزارة العلاقات الثقافية لدعم الانتاج السينمائي فى العالم العربي وافريقيا. وكان الهدف الأولي لهذا القسم هو تشجيع الانتاج السينمائي فى الدول «الفرانكفونية» أي الدول الناطقة بالفرنسية أو التي تعتبر اللغة الفرنسية هي اللغة الثانية بعد اللغة الأصلية للدولة، وكلها من المستعمرات الفرنسية السابقة. ويبدو هذا متسقا بطبيعة الحال مع الأهداف الفرنسية فى الحفاظ على وجودها الثقافي فى مستعمراتها السابقة كما هو الحال مع دول المغرب العربي:

تونس والجزائر والمغرب. وبسبب ندرة الانتاج السينمائي فى البلدان الثلاثة أو تعثره، وعدم توفر معامل واستديوهات وسياسة منتظمة لاستيراد المواد الخام والاجهزة الفنية، لجأ كثير من السينمائيين من بلدان المغرب العربي الذين درسوا السينما فى فرنسا، الى طلب المساعدة الفنية والتقنية الفرنسية. وتقدم فرنسا هذا النوع من المساعدات من خلال اتفاقيات خاصة موقعة مع هذه الدول للتعاون الثقافي كما أشرنا.

وحسب هذا النوع من الاتفاقيات، أخرج نوري بوزيد أفلامه وأشهرها «ريح السد» و»صفائح من ذهب»، و»بزناس»، «بنت فاميليا» وواجهت هذه الأفلام بعض الانتقادات داخل وخارج تونس، وعلى سبيل المثال اتهم فيلم «ريح السد» بالمبالغة في تجميل صورة الشخصية اليهودية لإرضاء جهات التمويل الفرنسية، ثم أخرج فريد بوغدير فيلم «الحلفاوين» (أو عصفور السطح) الذي حقق نجاحا كبيرا داخل وخارج تونس وحصل على جوائز هامة فى عدد من المهرجانات الدولية، غير أنه واجه أيضا هجوما شديدا داخل تونس نفسها، ومن أبناء حي الحلفاوين الذي تدور فيه احداث الفيلم، ويتناول موضوعه جانبا من تاريخه. وكان من أبرز الاتهامات التي وجهت الى «الحلفاوين» الاهتمام بتصوير الفولكولور والجوانب المثيرة الغريبة التي تعجب المشاهدين الاوروبيين، على حساب الحقيقة والواقع، مع تشويه صورة أهل الحي، حسب ما صرح به بعض أبناء الحي، الذين بلغ احتجاجهم حد رفع دعوى قضائية ضد الفيلم.

أزمة في مهرجان دمشق

فى مهرجان دمشق السينمائى عام ١٩٩١، ثارت ضجة كبيرة بعد منع عرض خمسة أفلام تونسية بعضها من التمويل الفرنسي، من بينها «الحلفاوين» و»صفائح من ذهب»، واستند المنع الى ما وصف بأنه «شبهات سياسية صهيونية» في هذه الأفلام. ورغم عدم صدور بيان رسمي من إدارة المهرجان يشير صراحة إلى ذلك، أشار مروان حداد مدير عام مؤسسة السينما السورية في ذلك الوقت (وهي الجهة التي تنظم المهرجان) في ندوة انعقدت خصيصا في دمشق لمناقشة أسباب المنع، الى العلاقة بين التوجهات السياسية المناهضة للقضايا العربية والتمويل الأجنبي، وقال حداد: «... أما بالنسبة لفيلم «صفائح من ذهب» لنوري بوزيد، أؤد القول إننا لا نمارس وصاية على الأفراد، لقد دعوناه الى سورية وطلبنا عرض فيلمه بغض النظر عما أثاره فيلمه الأول. وعرض الأفلام مرهون بمشاهدتها، ولم يكن هناك غبار على الفيلم. لكن تبين أن مجوعة من الجهات شاركت في تمويله منها شركة هولندية تمول من مصرف يهودي. واذا كنا نفصل بين اليهودية والصهيونية، لكننا نعرف الدور الصهيوني للمصارف اليهودية. لهذا السبب رأينا أن لا يعرض. لقد تحرينا الأمر بدقة ولدينا كل الاثباتات والمعلومات».

وأصدر الاتحاد الوطني للطلبة السوريين بيانا يرفض فيه التمويل الاجنبي للأفلام العربية ويحذر من مخاطره الخفية. وجاء فى البيان: «نحن فى الوطن العربي مطالبون بأن ندرك حقيقة «المشاركة» الأوروبية فى إنتاج افلامنا، لأن هذه المشاركة

لا يمكـن أن تكـون دون هـدف. المعلومـات المتوفـرة لدينـا تشـير الى أن اسـهامات المراكـز الأوروبيـة فى انتـاج دول العـالم الثالـث سينمائيا تتزايـد... لكـن مـا هـي نمـاذج هـذا الاسـهام؟ هـذه الأفـلام لم تحقـق الانسـجام الفكـري للجمهـور العـربي حتـى فى تونـس بـل انهـا اتهمـت بالغرائبيـة والانحـراف باتجـاه تحقيـق رغبات المشاهد الاوروبي دون الأخـذ بعـين الاعتبـار مشـاعر العـرب والاهانـات التـي توجـه اليهـم جـراء ذلـك».

كان الدينامـو الأسـاسي وراء موجـة الأفـلام الجديـدة فى تونـس المنتـج السـينمائي التونـسي الراحـل أحمـد عطيـة، وكان يقـوم بتدبـير التمويـل الأجنبـي مـن خـلال الانتـاج المشـترك أو بيـع حقـوق العـرض لبعـض محطـات التليفزيـون الفرنسـية والإيطاليـة مسـبقا. ويؤكـد أحمـد عطيـة أن هـذه الجهـات لم تمـارس أي نـوع مـن الضغـوط عليـه، وأنهـا تحـترم المبـدع ولا تتدخـل فى اختيـار الموضوعـات التـي تتناولهـا الأفـلام ولا فى نوعيتهـا وتفاصيلهـا. وهـو نفـس مـا قالـه وأكـده كثـيرا، يوسـف شـاهين عـما كان يخرجـه مـن أفـلام، وردده أيضـا غـيره مـن السـينمائيين ومـن بينهـم المخرجـة التسـجيلية المصريـة المسـتقلة عطيـات الابنـودي التـي اضطـرت امـام الظـروف الصعبـة للانتـاج السـينمائي التسـجيلي الى البحـث عـن تمويـل خارجـي وانتجـت وأخرجـت حتـى الآن بالفعـل ثلاثـة أفـلام مـن تمويـل القنـاة الرابعـة فى التليفزيـون البريطـاني ومحطـة «زد. دي. اف» فى التليفزيـون الالمـاني.



المخرج التونسي نوري بوزيد

والـرأي الأقـرب الى الدقـة فى هـذا الموضـوع يجـب أن يأخـذ فى الاعتبـار أن موضـوع التمويـل الغـربي أو الفرنـسي للأفـلام لا يقتـصر فقـط عـلى العـالم الثالـث، بـل أن فرنسـا- كـما ذكرنـا- تقـوم ايضـا بتمويـل افـلام فى روسـيا وكنـدا والسـويد وغيرهـا، حسـب سياسـة ثابتـة تريـد أن تجعـل مـن فرنسـا القطـب الأسـاسي فى السـينما الأوروبيـة وتحديـدا فى مجـال التجـارب السـينمائية الطليعيـة التـي لا يتحمـس لهـا عـادة المنتجـون التقليديـون. لقـد مولـت فرنسـا عـلى سـبيل المثـال فيلـم «أوروبـا» للدانمـاركي فـان ترايـير، وفيلمـي «أورغـا» و»حرقتـه الشـمس» للـروسي نيكيتـا ميخالكـوف، وفيلـم «الطاهـي واللـص وزوجتـه وعشـيقها» للبريطـاني بيـتر غرينـاواي بـل وكل أفـلام غرينـاواي بعـد هـذا الفيلـم أيضـا، وفيلـم «قمـر الاغـواء» للصينـي تشـين كايغـي، وغـيره مـن الأفـلام الموجـة الصينية الجديـدة، ثـم الموجـة الإيرانيـة الجديـدة. لكـن الـشرط الاسـاسي للتمويـل هـو أن يكـون السـينمائي نفسـه موهوبـا وعـلى مسـتوى يضمـن نوعـا سـمعة طيبـة للطـرف الفرنـسي عنـد اشـتراكه بفيلمـه

فى المهرجانـات الدوليـة. والمعـروف أن هنـاك لجنـة مكونـة مـن الخـبراء السـينمائيين وبعـض المثقفـين فى قسـم العلاقـات الثقافيـة فى وزارة الخارجيـة الفرنسـية كان مـن بـين أعضائهـا في التسـعينيات، الناقـد التونـسي الطاهـر الشريعـة مؤسـس مهرجـان قرطـاج السـينمائي، هـذه اللجنـة هـي التـي تقـرر بعـد قـراءة السـيناريو المقـدم مـن طـرف المخـرج تمويـل الفيلـم مـن عدمـه.

أمـا أن أفلامـا عربيـة مـن التمويـل الفرنـسي سـاهمت فى تشـويه الصـورة العربيـة حينـا، وأخضعـت للقوالـب والانمـاط الفولكلوريـة مركـزة عـلى تصويـر الجوانـب السـلبية فى الحيـاة العربيـة، حينـا اخـر، فهـو صحيـح أيضـا ولا يمكـن إغفالـه. إلا أننـا لا نميـل الى تفسـير ذلـك في ضـوء نظريـة المؤامـرة التـي يتبناهـا البعـض، فليـس مـن الممكـن أن يفعـل بـك طـرف مـن الأطـراف، مـا لا تـود أنـت أن تفعلـه بنفسـك. خصوصـا وأن السـينما نشـاط يختلـف تمامـا عـن التجسـس. والأمـر يعـود في المقـام الأول، الى السـينمائي العـربي نفسـه، الـذي يتصـور ـ عـن خطـأ ـ أن وسـيلته الوحيـدة للحصـول عـلى التمويـل أو الفرصـة لتسـويق فيلمـه فى فرنسـا والغـرب عمومـا، تنـاول الواقـع العـربي مـن منظـور الرؤيـة الغربيـة الاسـتشراقية التي قـد تصـل فى كثـير مـن الأحيـان الى النظـرة الأحاديـة القـاصرة بـل والتزييـف. والدليـل عـلى ذلـك موجـود يمكـن العثـور عليـه في فيلـم «الرجـل المحجـب» للمخـرج اللبنـاني الراحـل مـارون بغـدادي.

"الرجـل المحجـب" مـن الانتـاج الفرنـسي بنسـبة ٩٠ في المائـة. وقـد صـور بأكملـه فى باريـس، وقـام بـالادوار الرئيسـية فيـه نجـوم السـينما الفرنسـية: ميشـيل بيكـولي وبيـير جـيرادو ولـورا مارسـاك

وميشـيل البرتينـي، بالاشـتراك مـع بعـض الممثلـين اللبنانيـين مثـل فـؤاد نعيـم وكـمال قصـار وسـونيا الشـطي. ويـروي الفيلـم قصـة طبيـب لبنـاني قـادم الى باريـس مـن بـيروت لـكي يبحـث عـن ابنتـه الشـابة «كلـير» التـي تركهـا وحدهـا منـذ سـنوات فى باريـس لـكي يجنبهـا ويـلات الحـرب اللبنانيـة. وهـو قـادم هـذه المـرة وقـد اعلـن توبتـه ورغبتـه فى نسـيان المـضي البغيـض الـذي شـارك فى صنعـه. لكنـه مكلـف بمهمـة لا يملـك منهـا فـكاكا فقـد كان عليـه أن يدفـع ثمـن تركهـم لـه يعيـش فى باريـس. وقـد وقـع عقـدا لحسـاب احـد رجـال الميليشـيات اللبنانيـة الـذي يتخـذ مـن باريـس مركـزا لنشـاطه ويدعـى كسـار. وبموجـب العقـد يتعـين علـه أن يقتـل لحسـاب هـذا الرجـل شـابا متطرفـا يدعـى كـمال تمـرد عـلى قوانـين عشـيرته، والتحـق بعـالم باريـس السـفلي متخليـا عـن مهنتـه كقاتـل محـترف وأصبـح يعمـل فى تجـارة الافـلام الجنسـية والمخـدرات والرذيلـة. وعندمـا يلتقـي الرجـل بابنتـه لا يعلـم انهـا ترتبـط بعلاقـة عاطفيـة مـع كـمال، لكنهـا تتطلـع الى ابيهـا باعتبـاره ملهـا الأعـلى متصـورة أنـه رجـل شريـف مـن اصحـاب القضايـا. لكنهـا تعلـم بحقيقتـه مـن خـلال شريـط فيديـو يعطيهـا ايـاه كـمال حيـث تـرى والدهـا يمـارس بيديـه سـفك الدمـاء، ويحـاول الرجـل بشـتى الطـرق اسـتعادتها اليـه ويبـذل فى سـبيل ذلـك أقـصى مـا يمكنـه بـل ويرفـض ايضـا قتـل كمال..معرضـا حياتـه للخطـر بسـبب تقاعسـه عـن تنفيـذ المهمـة.

ويمتلـئ الفيلـم بالكثـير مـن الاشـارات والغمـزات الواضحـة فى محاولـة لتوجيـه الاتهـام للتقاليـد العربيـة والتعريض بالقيـم الدينية الاسـلامية والتركيـز عـلى العنـف واعـمال الانتقـام والطابـع القبـلي

للصراع اللبناني والممارسات السلبية للعرب فى باريس فى نفس الاطار النمطي الذي تردده وسائل الاعلام الغربية باستمرار.

أما الفيلم التالي الذي أخرجه مارون بغدادي، وهو أيضا من الإنتاج الفرنسي، ، فهو بعنوان «خارج الحياة» ويدور حول مذكرات الصحفي الفرنسي روجيه أوك عن فترة احتجازه رهينة فى بيروت لمدة ٣٦٢ يوما عام ٨٢ ــ ١٩٨٣. ورغم أن أجزاء كثيرة منه مصورة فى بيروت بل وناطقة باللغة العربية، الا أن موضوعه يبدو وقد صنع طبقا للمواصفات الشائعة فى السينما الغربية حول موضوع الحرب اللبنانية. هنا نرى استخداما واضحا للقوالب والأنماط المألوفة فى أجهزة الاعلام المصور فى الغرب للتنظيمات الاسلامية الشيعية. ورغم أن الموضوع سياسي بالضرورة الا ان الفيلم يركز أساسا على ابراز المأساة الانسانية التي تعرض لها الصحفي الفرنسي، وهو ما يجعل الفيلم يتوقف عند تقسيمة «الأشرار والأخيار»، أو بالأحرى يجعل اللبنانيين قتلة ساديين الى درجة النذالة المطلقة، والفرنسي ضحية بائسة لا يتمكن من الحصول على قسط من التعاطف من جانب خاطفيه رغم أنه يؤكة لهم طوال الوقت أنه يحب بلدهم كثيرا،بل ويتمادي فى التدليل على حبه هذا فيغني احدى أغاني فيروز بصوته بالاشتراك مع أحد مختطفيه!



المخرج اللبناني مارون بغدادي

نموذج مارون بغدادي ليس من الممكن تعميمه بالطبع على كل الأفلام التي تصنع من التمويل الفرنسي، فمعظم مخرجي هذه الأفلام يعيشون فى بلادهم لم يغادروها الى فرنسا، ويصورون أفلاما عن موضوعات تدور فى بلادهم ويتم توزيعها اساسا فى بلادهم وربما بعض الدول العربية أيضا. وهذا هو على سبيل المثال حال الأفلام المصرية الممولة من الطرف الفرنسي. وهي باستثناء بعض أفلام يوسف شاهين، لم تثر أي اعتراضات على موضوعاتها. وقد قيل إن التوسع الفرنسي فى تمويل السينما المصرية، جاء بعد أن تمكن مسؤولون مصريون من اقناع وزارة الثقافة الفرنسية بأن اللغة الفرنسية هي اللغة الثانية فى مصر. واستند هؤلاء المسؤولون فى ذلك على استخدام الفرنسية الى جانب العربية فى جوازات السفر المصرية. وكان هذا سببا كافيا على ما يبدو لكي يقتنع الفرنسيين بضم مصر الى قائمة الدول

الفرانكفونيـة التـي تنطبـق عليهـا بنـود هـذا النـوع مـن الاتفاقيـات الثقافيـة.

أمـا الفيلـم الـذي أعـاد طـرح موضـوع التمويـل الفرنـسي، فقـد جاء مـن تونـس، وهـو فيلـم «البزنـاس»، الفيلـم الـروائي الطويـل الثالـث للمخـرج نـوري بوزيـد بعـد «ريـح السـد» و»صفائـح مـن ذهـب». وهـو شـأن الفيلمـين السـابقين مـن انتـاج المنتـج التونـسي أحمـد عطيـة، لكـن هـذه المـرة بمسـاهمة فرنسـية رئيسـية فى التمويـل، أي أنـه مـن الانتـاج المشـترك بـين تونـس وفرنسـا.

عنـوان الفيلـم «البزنـاس» يشـير الى الكلمـة الانجليزيـة التـي تعنـي التجـارة والأعـمال الحـرة، لـن هـذا ليـس النطـق الصحيـح لهـا بـل النطـق الـدارج لرجـل الشـارع فى تونـس. وتكتسـب الكلمـة فى مجتمـع قائـم أساسـا عـلى السـياحة معنـى يرتبـط بالعمـل الطفيـلي المرتبـط ببيـع أي شـئ الى السـياح أو بمزاولـة عمـل لا يتوفـر لـه رأس مـال.

هـذا اذن فيلـم عـن الآثـار التـي تركتهـا السـياحة عـلى النـاس فى تونـس والتـي تكتسـب خصوصيتهـا مـن كـون تونـس بلـد عـربي فقـير يعـاني مـن تراكـم الكثـير مـن المشـاكل الاقتصاديـة. لكـن نـوري بوزيـد يقـول فى تقديمـه للفيلـم انـه اراد الابتعـاد عـن تنـاول الآثـار السياسـية والاجتماعيـة لموضـوع السـياحة، مفضـلا تنـاول المشـكلة مـن الزاويـة النفسـية والثقافيـة التـي ترتبـط بالعلاقـة بـين الـشرق والغـرب، بـين الفـرد وتطلعاتـه الغامضـة التـي تـودي بـه الى مصـيره. فهـل نجـح بوزيـد فى تقديـم موضـوع مقنـع مـع هـذا القـدر مـن «التجريـد» الـذي اراده وكـما يتضـح مـن كلامـه؟

الشخصية الرئيسية في الفيلم هي شخصية شاب وسيم فارع، يقوم بمزاولة الاحتيال على السياح الأجانب فى مدينة سوسة التونسية، يبيعهم ما يرغبون فيه، من نفسه ومن الآخرين. هو متخصص فى الايقاع بالنساء المتقدمات فى العمر، يستخدم معهن حيلة يكررها دون ملل، حيث يدعي ان رسالة وصلته من صديقة له غير أنه لا يستطيع أن يقرأ، ويطلب من الضحية الوشيكة أن تقرأها له. والرسالة بالطبع تفيض بالغزل فى قدراته الرجولية ووسامته وما الى ذلك، ومن هنا يتسلل هو الى قلب المرأة يبيعها الهوى لقاء المال. وهو من ناحية أخرى، يحلم بالهجرة الى اوروبا متخليا عن المجتمع الذي يجد نفسه يعيش على هامشه، ويأمل انه سيلتقي بامرأة تحقق له حلمه وتنتشله من تناقضاته واحباطاته.

هذا الشاب ويدعى «روفا» فى الفيلم، متزوج من امرأة شابة حسناء (أو لايزال خطيبها). والمرأة تدعى «خومسة»..هي حلوة كالنسيم، تحبه فى صمت وتغار عليه، وتتمنى ان يعتدل فى سلوكياته ويعثر على مهنة مناسبة. الى هنا والفيلم يسير فى اتجاه واضح الى حد ما. لكن شخصية أخرى أساسية تتدخل فى مسار الأحداث هي شخصية «فريد» السائح الألماني الذي قضى على ما يبدو فترة طويلة فى المدينة، لا يشغله من امرها سوى شئ واحد يتمثل فى التقاط الصور لكل ما يصادفه. لا نعرف هل يحدث هذا على سبيل الهواية أم أنه يستخدم هذه الصور لبيعها للصحف، أم أنها حقا وسيلته للحصول على الصور النمطية المستقرة مسبقا فى خياله عن ذلك «الشرق» الغامض بتقاليده المختلفة وكائناته الغريبة. هذا الجانب ايضا

غير واضح فى سياق الفيلم تماما. وسرعان ما يتعلق هذا الرجل بـ «خومسة»، يطاردها بسيارته فى كل مكان تذهب اليه، يدلف ورائها داخل أزقة السوق القديم للمدينة، يلتقط لها الصور، ثم يقوم فى مسكنه بتكبيرها وتعليقها على الحائط على طريقة المصور فى فيلم انطونيوني الشهير «انفجار».



لقطة من فيلم «البزناس» لنوري بوزيد

وفى الفيلم أنماط اخرى لأطفال يمارسون «البزناس» على طريقتهم الخاصة، أو بالأحرى يتعلمون من «روفا» قواعده، أحدهم وهو بالمناسبة شقيق «خومسة» يرافق السائح الالماني ويرشده الى الأماكن التي يريد الدخول اليها. هذا الرجل ـ المصور يتعرض فى بعض الاحيان للمتعب سبب جرأته فى اقتحام التقاليد والقيام بتصوير النساء، بل يجعله المخرج يتمادى فى

أحد المشاهد عندما يقتحم منزلا تقوم فيه النساء بممارسة «الزار» على الطريقة الشرقية المعروفة، فى مشهد ينضح بما نطلق عليه «بيع الفولكولور»، أي المتاجرة بالمناظر الغريبة «الاكزوتية» التي تعشقها العين الغربية عن الشرق. وهو طابع الكثير من مشاهد هذا لفيلم.

وخلاصة القول أن «خومسة» رغبة منها فى الانتقام من زوجها السائر فى الفراغ «روفا»، أو ربما لابتزاز مشاعره تجاهها، تقيم علاقة غامضة مع الالماني «فريد»، تركب معه سيارته، وتذهب الى منزله، حيث يلتقط لها المزيد من الصور، ثم تتركه وتهرب لتلتحق بالنساء فى حلقة «الزار»، ثم تعود اليه.. وهكذا الى ان ينتهي الفيلم بها وهي تسير وحدها على شاطئ البحر، بعد ان قررت على ما يبدو التخلي عن ماضيها بأكمله. ولا يتوصل «روفا» الى مكان زوجته، ويتخلى عن طموحاته الخاصة فى السفر، بل ويبدو لنا ايضا انه لن يستطيع الاستمرار فى «البزناس». لكننا نرى فى اللقطة الأخيرة من الفيلم الطفل «نافيت» شقيق خومسة، وهو يغني على الشاطئ اغنية تشير الى استمراره فى نفس الدوامة..دوامة «البزناس، رمزا لما يمكن ان يكون مصيرا للجيل الجديد.

ليست هذه خيوط قصة يرويها الفيلم، فلا قصة هنا على طريقة نوري بوزيد الذي يجد فى رواية قصص فى السينما عارا ما بعده عار، فهو من المتمسكين بسينما التداعيات الذهنية، واذا كان بوزيد قد نجح فى صياغة الموضوع فى فيلميه السابقين لأنهما كانا مستمدين من السيرة الذاتية له، فقد

فشـل فى «البزنـاس» حيـث حـاول ان يصـور شـذرات مـن حيـاة الهامشـيين واسـاليبهم فى الاحتيـال، دون التعامـل مـع الجوانـب الأخـرى التـي ترتبـط بالـضرورة بالموضـوع الـذي يتناولـه، اي بمـا يحـدث فى المجتمـع مـن تغـيرات سياسـية واجتماعيـة واقتصاديـة.

وليسـت هـذه محاولـة مـن اي نـوع لفـرض رؤيـة معينـة عـلى المخـرج، فمـن حقـه بالطبـع ان يختـار الاسـلوب الفنـي الـذي يروق لـه. غـير أن نـوري بوزيـد لم ينجـح حتـى فى تحقيـق قـدر مـن العلاقـات الذهنيـة بـين اللقطـات والمشـاهد القائمـة عـلى التداعـي فى فيلمـه، فالفتـاة تدخـل الى منـزل الالمـاني، ثـم ينتقـل الفيلـم الى لقطـة لروفـا مـع امـرأة عـلى الشـاطئ مثـلا، ثـم نعـود فنجـد الالمـاني وقـد عـاد الى الفتـاة بعـد أن كان ان اختفـى فى الداخـل، ثـم ننتقـل الى نسـاء فى حلقـة زار.. وهكـذا دون ان نـدري اي نـوع مـن العلاقـات الذهنيـة والنفسـية اراد بورزيـد أن يجعـل المتفـرج يتأمـل!

مـن ناحيـة المونتـاج هنـاك مشـاهد عديـدة زائـدة عـن الحاجـة، لأنهـا تكـرار لمـا قبلهـا، ومشـاهد أخـرى فى حاجـة الى اعـادة ترتيـب حتـى يصبـح لهـا معنـى فى السـياق العـام للفيلـم. واذا كان بوزيـد يسـخر فى كل احاديثـه ومقابلاتـه الصحفيـة مـن أسـلوب المبالغـة السـائد فى المسلسـلات التليفزيونيـة، فقـد لجـأ هـو الى اسـتخدام المبالغـات السـاذجة فى حـوار فيلمـه المفتعـل البعيـد كل البعـد ليـس فقـط عـن الواقـع وعـن الطريقـة التـي يتحـدث بهـا النـاس مـن الشرائـح البسـيطة فى ذلـك الواقـع، بـل انـه قـام بوضـع حـوار لا يتفـق مـع طبيعـة الشـخصيات مـما جعلهـا جميعـا تبـدو كـما لـو

كانت صادرة من ذهن مخرج مثقف اسقط من عنده كلمات وافكار تدور فى تفكيره الشخصي. والا كيف يمكننا قبول عبارات من نوع : انني ابيع الاحلام الصغيرة..لقد اتيت من الف ليلة وليلة» على لسان بائع الهوى البائس «روفا» فى الفيلم؟!

من ناحية، أراد بوزيد أن يجعل من فيلمه تأملا حرا فى الانعكاسات النفسية لمجتمع السياحة على الفرد، لكنه من ناحية أخرى سقط، ليس فقط فى شباك «مصيدة الفولكلور»، بل وفى الترويج السياحي فى استخدامه وتركيزه للكاميرا على كل ما هو غريب ومثير للعين الاستشراقية فى الحوائط والأسقف والمغازل والبيوت والأسواق والجداريات، حتى بدا الكثير من لقطات فيلمه اقرب الي البطاقات السياحية المزوقة.

ازدواجية اللغة

فى فيلم «البزناس» أيضا عودة الى ازدواجية اللغة، فنصف الحوار تقريبا بالفرنسية، وهو ما يبرره من وجهة نظر المخرج استخدام الشخصيات الاجنبية فى الموضوع. لكن المبرر الحقيقي ربما كان يتمثل فى فهم بوزيد لمقتضيات الانتاج المشترك مع فرنسا. لقد كنا نظن ان الفيلم التونسي تخلص الى الابد من تلك الازدواجية التي تجعل منه كيانا غريبا ليس فقط بالنسبة للمشاهدين العرب، بل للمشاهدين التونسيين انفسهم.

أما القول بأن الفيلم يقوم بتعرية الازدواجية التي تفصم شخصية الشاب «روفا» بين الشرق والغرب، بين القيم

والتقاليد العربية التي يراها بوزيد متزمتة، وبين قيم التحرر الذي يمارسه الشاب في حياته الخارجية أي خارج المنزل دون ان يستطيع التخلي عن احساسه الشخصي بالخوف مما يمكن ان يحدث للفتاة التي ارتبط بها، فهو قول يفتقد الى التجسيد في فيلمنا هذا بسطحيته وشخوصه التي تسبح على سطح الصور السريعة المتعاقبة المختلطة التي لا نتصور انها ستصل الى المشاهدين.

حالة نوري بوزيد هي نفس حالة سينمائيين آخرين يبحثون حثيثا عن الاستمرار في العمل، لكن فرصة العمل ومواصلة الانتاج محدودة في اطار الظروف الخانقة المفروضة على السينما العربية، بفعل شروط السوق التي لا وجود لها عمليا، ومحدودية رأس المال الراغب في اقتحام مجال «صناعة» الأفلام. ولذا يتجه هؤلاء الى الطرف الأقوى (ماليا) في المعادلة، أي الطرف الفرنسي. ومن حق صاحب المال الذي يستقبل هذه الأفلام في سوقه ويعرضها على جمهوره أن يضع أحيانا بعض الملاحظات، ولن نقول الشروط حتى ننأى بأنفسنا عن نظرية المؤامرة. هذه الملاحظات المشار اليها تتعلق بالاستقبال الفرنسي لبعض المفاهيم والرموز في ثقافتنا، وقد لا تتوافق بالضرورة مع مفاهيم الثقافة الفرنسية. وقد كتب الفرنسيون ملاحظاتهم على سيناريو فيلم «عرق البلح» لرضوان الكاشف، وطالبوا ببعض التعديلات بدعوى تفسير الرموز الأسطورية التي يتناولها السيناريو بطريقة تجعلها أكثر قبولا من الجمهور الفرنسي المفترض للفيلم. واعتذر الفرنسيون عن تمويل مواضيع أخرى تخرج تماما عن اطار «السينما الغرائبية العربية» وأفلام «لعنة

الواقـع»، و«بيـع الفولكلـور» و«تصديـر التخلـف»، والأقـواس كلهـا مـن عندنـا.

صمت القصور

لكـن ليسـت كل الأفـلام الممولـة مـن الطـرف الفرنـسي كـما قلنـا تخضـع بالكامـل للتصـورات «الفرنسـية» عـن الثقافـة العربيـة طبقا للقوالـب والانمـاط الثابتـة التـي تـتردد كثـيرا في الاعـلام الفرنـسي عـن العـالم العـربي، فهنـاك افـلام أخـرى نجحـت في الافـلات مـن تلـك المصيـدة وقدمـت رؤيـة صادقـة تعـبر عـن فكـر وثقافـة صانـع العمـل دون ان تتراجـع في الطمـوح الفنـي. مـن هـذه الأفـلام مثـلا الفيلـم التونـسي «صمـت القصـور» - وهوالفيلـم الـروائي الأول لمفيـدة التلاتـلي - الـذي يمكـن القـول بثقـة إنـه أعتـبر بدايـة مرحلة نمـو جديـدة في السـينما التونسـية الجديـدة. هنـا نـرى كيـف تحـررت هـذه السـينما مـن قوالـب أفـلام النخبـة، دون أن تسـقط في سـطحية الافـلام التجاريـة. وهـو تحـرر لا يخضـع لأي نـوع مـن المعـادلات كـما قـد يـرى البعـض، فالفـن الصـادق المعـبر الأصيـل لا يخضـع في الواقـع لأيـة معـادلات، بـل يكـون تعبـيرا صادقـا عـن رؤيـة الفنـان لنفسـه، لبيئتـه، وللعـالم. هـذا التعبـير الـذي يصـل في «صمـت القصـور» الى البلاغـة الشـاعرية دون افتعـال، والى البسـاطة الطبيعيـة دون الوقـوع ابـدا في التبسـيط.

إنـه فيلـم عـن المـاضي وعـن الحـاضر، عـن المـرأة ولكـن ايضـا عـن المجتمـع ككل في فـترة النضـال الوطنـي مـن أجـل الاسـتقلال في

تونس المعاصرة. ورغم كونه عن المرأة، آلامها واحباطاتها في مجتمع واقع تحت السيطرة مرتين: مرة من خلال الاستعمار الأجنبي المباشر، ومرة أخرى من خلال سيطرة طبقة البكوات ذات الأصول التركية على البلاد والعباد معا، الا أنه ليس واحدا من تلك الأفلام التي يطلق عليها «الأفلام الوطنية» التي تتصف عادة بالدعائية والديماجوجية الساذجة، لكنه فيلم يمتزج فيه السياسي بالاجتماعي بالأخلاقي بالتعبير الأنثوي عن الواقع. انه بالتأكيد أحد أعمال حجر الزاوية في سينما المرأة اذا جاز استخدام هذا المصطلح.



لقطة من فيلم «صمت القصور» ١٩٩٤

مفيدة التلاتلي تتحدث بهمس ورقة، عن الكبت الاجتماعي وتجسده من خلال صور رمزية رقيقة تتمثل في عشق فتاة مراهقة تنتمي الى طبقة الخادمات في قصر من قصور الارستقراطية التونسية الغابرة، للموسيقى والغناء. العود هو رمز للتعبير الحر عن النفس، وهو في الوقت نفسه وسيلتها للهروب من السؤال المرعب الذي يلح عليها: من هو والدها؟

هـل هـو واحـد مـن أولئـك الأمـراء الذيـن تراهـم في الطابـق العلـوي، طابـق السـادة في القـصر؟ ومـا الـذي تـرى قـد حـدث بـين أمهـا وذلـك الأرسـتقراطي الـذي تـراه يعطـف عليهـا مـن دون الجميـع، ولمـاذا تبـدو امهـا دائمـا مهمومـة حزينـة كسـيرة النفـس والخاطـر؟

ان مـا لا تعرفـه هـي أن الهاجـس الـذي يسـيطر عـلى الأم دومـا هـو كيـف تسـتطيع أن تجنـب ابنتهـا المصـير التعـس الـذي انتهـت هـي اليـه: مصـير الـذل والهـوان في خدمـة السـادة والخضـوع لنزاوتهـم دون أن تملـك بحكـم وضعيتهـا الاجتماعيـة التـي عهـي اقـرب الي العبوديـة، ردا لهـا أو قـدرة عـلى التمـرد عليهـا.



مفيدة التلاتلي

هـذه الأفـكار تعـبر عنهـا التلاتـلي دون شـعارات عـن التناقضـات الطبقيـة والنضـال الاجتماعـي عـلى طريقـة سـينما السـتينات التـي

اطلـق عليهـا الناقـد الفرنـسي غـي انيبيـل «السـينما النضاليـة»، بـل تعـبر عنهـا أولا مـن خـلال أسـلوب السـينما الرصينـة التـي تعـود إلى الشـكل الـروائي مـع اسـتخدام تعـدد الأزمنـة دون تداخلهـا، ومـن خـلال الاسـتخدام المكثـف للرمـز والتـأني الشـديد في القطـع مـن لقطـة الى أخـرى، والاسـتخدام الفعـال الى أقـصى درجـة للمـكان (معظـم مشـاهد الفيلـم تـدور داخـل ديكـور القـصر). كل هـذا بالطبـع مـع خلفيـة مميـزة جـدا للموسـقى تـبرز في لحظـات التعبير عـن كوامـن البطلـة الصغـيرة التـي تنمـو مشـاعرها تدريجيـا، الى الصـدارة.

"صمـت القصـور" هـو فيلـم عـن العلاقـة المعقـدة بـين الرجـل والمـرأة، لكنـه أيضـا فيلـم عـن العلاقـة بـين المـرأة والمـرأة مـن خـلال العلاقـة المنسـوجة ببراعـة هنـا بـين الأم والابنـة. وعـلى الرغـم مـن العديـد مـن لحظـات التعبـير الميلودرامـي، الا ان الفيلـم يصمد بتماسـكه الفنـي للمقارنـة مـع افضـل انجـازات السـينما الحديثـة في عالمنـا.

لكـن أهـم مـا يميـز هـذا الفيلـم أنـه بأناقتـه ورقتـه وايقاعـه الداخـلي الخـاص، يبتعـد ببراعـة عـن السـقوط في شـباك مصيـدة الفولكلـور كـما يبتعـد عـن الظـلال المعتـادة التـي تشـوب الصـورة العربيـة وتسـعى عـادة الى ارضـاء ومغازلـة النظـرة الاسـتشراقية الزائفـة عـن ذلـك الـشرق الغرائبـي الخاضـع خضوعـا مطلقـا للعاطفـة عـلى حسـاب العقـل والمنطـق.

والاختيار متروك أولا وأخيرا للفنان السينمائي نفسه!

٥

سينما مشرق.. سينما مغرب

اتخذ ذلك الصراع العلني الفاضح والفادح بين السينما المصرية والسينما التونسية، والذي وصل الى مستوى من التخبط والتوتر وزرع الأحقاد، بصورة لم يحدث لها مثيل، اتخذ ابعادا عميقة منذ انتهاء دورة مهرجان دمشق السينمائي في نوفمبر ١٩٩١. ففي المهرجان المشار اليه، تعرضت الأفلام التونسية للمحاكمة والمنع من طرف القائمين على المهرجان، وتردد ان ضغوطا «عليا» مورست من أجل منع عرض افلام «صفائح من ذهب» لنوري بوزيد و «الحلفاوين» لفريد بوغدير، و«طوق الحمامة المفقود» للناصر الخمير، و«شيشخان» لمحمود بن محمود وفاضل الجعايبي، و«شاشات الرمل» لرانده الشهال. وان كان الامر المؤسف ان بعض المشاركين في المهرجان ساندوا المنع ومنهم مثقفون وسينمائيون سوريون الى جانب المخرج المصري الكبير (الراحل) صلاح أبو سيف الذي لم يؤيد المنع لكنه تراجع عن التوقيع على بيان شجبه، والممثلة فردوس عبد الحميد التي تحدثت صراحة تأييدا للمنع بدعوى شبهة ارتباط هذه الافلام بالصهيونية.

والموقف البدئي والواضح للكاتب تجاه هذه القضية، ينطلق من القناعة التامة بأن الأفلام التونسية التي تعرضت للمنع هي جزء من حركة السينما العربية الجديدة التي بشرنا ونادينا

بوجودها منذ السبعينيات، وأن الأفلام التونسية، الى جانب الجزائرية والسورية والمغربية وأفلام التيار الجاد أو «المختلف» في السينما المصرية، تنتمي الى بعضها البعض وتحسب علينا جميعا ولنا. وبالتالي فالواجب يحتم على الناقد العربي الذي يتصدى للكتابة عن كل هذه الافلام دون تفرقة بين تونسية ومصرية وغيرها، ويعتبر نفسه - على نحو ما - «مسؤولا» عن تقويمها، أن يرفع صوته عاليا محذرا عندما يمتد الأمر الى نوع من المهاترات والتشويش، الذي يعكس عودة الى التشرذم ونزعة لدى بعض المثقفين العرب ـ أو من هم محسوبون كذلك ـ الى اعتناق القيم والافكار العشائرية القبلية الانعزالية والترويج لها استنادا الى أوهام وخيالات شوفينية ضيقة، تنتهي بالضرورة الى العنصرية وتعميم الحكم على شعب بأكمله بالجهل لأنه لا يجيد لغة اجنبية اجادة تامة كما تجرأ أحد الكتاب الذين شاركوا في ملتقى السينما والرواية فى الدار البيضاء (فبراير ١٩٩٢) دون أن يدرك مدى ما فى هذا القول من تغافل وغفلة عن موضوع الاستلاب المزدوج الذي يوصل البعض بالضرورة الى «كراهية الذات العربية»، أو الى الفاشية التي تجعل البعض على غير استعداد الا لسماع صوته «غير العذب» وحده، وانكار حق الآخر في ابداء الرأي، حتى أن المرء بات يخشى أن يستيقظ ذات صباح على نشوب حرب بمسلحة بسبب الصراع على الساحة السينمائية العربية.. الضيقة جدا على أي حال!

وفي الندوة التي عقدها المخرج التونسي محمود بن محمود قال انه يعتبر السينما المصرية العدو الاساسي بالنسبة له الآن. وقال ناقد سينمائي مغربي ان حساسيته تجاه مصر زادت

بسـبب أن المصريـين لا يعرفـون كيـف يتحدثـون عـن سـينماهم لأنهـا سـينما متخلفـة. وردد المخـرج التونـسي نـوري بوزيـد في تصريحاتـه المتكـررة في الصحافـة أن النقـاد المصريـين لا يمكنهـم تقبـل افلامـه لأن هـذا معنـاه الاعـتراف بفشـل السـينما التـي تصنـع في بلدهـم والتـي مـر عليهـا عـشرات السنين دون ان تتجـاوز مرحلـة الطفولـة.. بـل وكان الأمـر قـد وصـل الى درجـة أن المخـرج الجزائـري الأخـضر حامينـا، صرح قبـل سـنوات أن السـينما المصريـة تتحمـل ايضـا مسـؤولية هزيمـة يونيـو ٦٧!

والحقيقـة ان تلـك «الموضـة» مـن الهجـوم، التـي يعتبرهـا البعـض جـواز مـرور بالنسـبة لهـم الى العالميـة والى الحداثـة والتحـضر، أو عـلى صعيـد آخـر، مدخـلا للتبـاكي واسـتدرار الشـفقة والتعاطـف مـن جانـب الجمهـور عـلى افلامهـم التـي يصنعونهـا بالصدفـة، مـا هـي سـوى نغمـة مكـررة وممجوجـة سـئمنا الاسـتماع اليهـا منـذ نهايـة السـبعينيات، دون ان نتصـدى لهـا بموضوعيـة وصراحـة تحسـبا لحساسـيات لا يقيـم لهـا وزنـا اولئـك الذيـن يتشـبثون بهـا.

وهـذه الظاهـرة ارتبطـت بالموجـة التـي اجتاحـت الاعـلام العـربي عـام ١٩٧٨ واسـتمرت لسـنوات، بعـد توقيـع اتفاقـات كامـب ديفيد وبـروز دعـوة الى عـزل مـصر أو البحـث عـن بديـل لهـا، وانعكـس هـذا بالطبـع عـلى الجانـب الثقـافي، وتبنـى هـذه الدعـوة نفـر مـن المثقفـين العـرب الذيـن أخـذوا يهيلـون الـتراب عـلى كل منجـزات الثقافـة المصريـة دون أدنى قـدر مـن تزنيـب الضمـير، ناسـين أو متناسـين انهـم انمـا كانـوا يهدمـون جـزءا اساسـيا مـن ضميرهـم الثقـافي نفسـه.

أما الصراع المفتعل بين السينمائيين التونسيين والمصريين فقد اتخذ طابعا أكثر حدة واستمر حتى بعد أن هدأ الضجيج الذي أثاره البعض. وربما يكون من الضروري الدعوة الى «فض الاشتباك» السينمائي هذا من خلال مائدة مستديرة تضم السينمائيين المصريين والتونسيين وغيرهم لمناقشة الخلافات مناقشة تستند الى اسس، بهدف رصد الاسباب اذا وجدت وتحليل النتائج والمواقف ثم ازالة كل لبس أو وهم قائم على أرضية زائفة، بدلا من ترك الأمور تتدهور خاصة بعد ان كادت تتكرس تقسيمة «سينما مشرق.. سينما مغرب» التي يروج لها البعض عن خبث، ولا يملك المرء هنا سوى ابداء ازدرائه الشديد لها!

ودعونا نرصد هنا بعض النقاط المطروحة من وجهة نظر أصحابها، قبل أن نتناولها بالتحليل:

1 ـ يرى السينمائيون التونسيون يرون أنهم يصنعون أفلاما متقدمة تحظى بالاعتراف في المهرجانات الدولية، لكن «القاهرة» لا ترغب في عرضها عروضا عامة تجارية كما تفعل تونس ـ او بالأحرى كما كانت تفعل بالنسبة لعرض الافلام المصرية قبل عام ١٩٨٦ حيث منع عرض هذه الافلام في القاعات التونسية حتى اليوم.

2 ـ السينمائيون التونسيون يعتقدون ان المخرجين المصريين مدللون، فهم يحصلون على فرص كبيرة لصنع عشرات الأفلام، تساندهم في ذلك السوق العربية التي يقولون انهم (أي المصريين) يسيطرون عليها، بينما يرغبون هم في اقتحام هذه

السوق والوصول الى الجمهور رغبة في الحصول على فرص مساوية للانتاج والاستمرار في العمل.

3 ـ يرى بعض السينمائيين المصريين من جهة ثانية، أن الأفلام التونسية هي أفلام مستغربة، أي تسيطر عليها أنماط غربية، وأن أساليبها لا تتناسب مع ظروف السوق في الوقت الحالي وخاصة السوق المصرية، حيث يمكن ان يسقط الفيلم التونسي اذا ما تم توزيعه تجاريا في القاهرة وتنتج عن ذلك خسارة فادحة للموزع ولسمعة الفيلم التونسي نفسه.

4 ـ يرى صناع السينما الأخرى الجادة في مصر أن هناك حملة ظالمة ومستمرة عليهم وعلى أفلامهم تصل الى ذروتها كل عامين خلال انعقاد مهرجان قرطاج السينمائي، وان المثقفين والسينمائيين التونسيين يساوون بين هذه الأفلام الجيدة المتميزة وبين أفلام النتاج السائد (التجاري) في السينما المصرية. ويدللون على ذلك بعدم حصول أي فيلم مصري على جائزة مهرجان قرطاج طوال ٢٤ عاما (كان أول فيلم مصري ينال تلك الجائزة هو فيلم «ميكروفون» لأحد عبد الله (٢٠١٠)، رغم انهم يذهبون بانتظام لعرض أفضل ما عندهم. ويبررون ذلك بـ «غيرة» السينمائيين التونسيين من مستوى الأفلام ورغبتهم في استبعادها ولفت الانظار الى الأفلام التونسية وحدها بدليل حصول «ريح السد» و «الحلفاوين» و«صمت القصور» على الجائزة الكبرى في دورات شبه متتالية من دورات مهرجان قرطاج. ومن هنا كانت مقاطعة السينمائيين المصريين من هذا الفصيل للمهرجان في دورة عام ١٩٩٤. من ناحية أخري وفي سياق الحديث عن

«الغيرة» يتهم السينمائيون التونسيون نظرائهم المصريين بالغيرة من أفلامهم بسبب ارتفاع مستواها ونجاحها في المهرجانات الدولية، بل إن نوري بوزيد انتقل في أحاديثه، من الحديث عن «غيرة السينمائيين المصريين» الى الحديث عن «غيرة النقاد المصريين» بسبب عجز سينماهم وفقرها!

5 ـ يرى السينمائيون المصريون من المنتمين للاتجاه الذي تطلق عليه «السينما الأخرى» أو الحديثة المجددة، أن هناك رغبة مبيتة في تشويه السينما المصرية وتبرير المقاطعة التونسية لها، استنادا على أساس غير سليم وهو وجود ما أطلق عليه البعض في تونس «مؤامرة مصرية» ضد الافلام التونسية في دمشق، بينما الحقيقة ان كلا من فردوس عبد الحميد وصلاح ابو سيف كانا يعبران عن مواقفهما الشخصية، وهو أمر لا يمكن لهؤلاء الاثنين سوى الاعتراف به. والمؤكد فى نفس الوقت أن المشاركين من السينمائيين والنقاد فى مهرجان دمشق السينمائي ومنهم داود عبد السيد وكمال رمزي ونبيهة لطفي وأسماء البكري وكاتب هذه السطور، وقفوا جميعا وبشدة ضد المنع، وطالبوا علنا بضرورة السماح بعرض الأفلام التونسية، بل ان د. رفيق الصبان رفض ما تعلل به مروان حداد مدير مؤسسة السينما السورية فى المؤتمر الصاخب الذي عقده، وقال كيف يمكن القول بأن هذه الأفلام منعت فى القاهرة بينما الحقائق تؤكد أن «الحلفاوين» عرض ٦ مرات فى مهرجان القاهرة وقام د. الصبان بنفسه بعرضه فى اكاديمية الفنون عدة مرات، وعرض مهرجان القاهرة فيلم «صفائح من ذهب» ثم طلبت ادارة المهرجان المشار اليه (أي مهرجان القاهرة) فيلم «طوق الحمامة المفقود»

لـكي تعرضـه عروضـا عامـة في اطـار المهرجـان في سـنة تاليـة.

أرى أن الواجـب يحتـم تنـاول هـذه الاشـكالية المفتعلـة بأكـبر درجة مـن الوضـوح والصراحـة مهـما كان فى تلـك الصراحـة مـن ايـلام للبعـض سـواء مـن هـذا الطـرف أو ذاك، فقـد وصلـت الأمـور الى درجـة مـن الابتـذال فى البكائيـة والسـلوكيات المشـينة لأصحابهـا حقـا. وقـد يكـون مـن الـضروري هنـا أن اسـوق بعـض الملاحظـات التـي اتمنـى أتصـل الى كل الأطـراف :

اولا: لا أرى كـما يـرى البعـض، ان تقسـيمة «مـشرق ـ مغـرب» تسـتند الى أي أسـس حقيقيـة أو مقبولـة ـ ولا اقـول علميـة ـ والا فلـماذا مثـلا تسـتبعد السـينما السـورية مـن «الـصراع»؟ والمعـروف ان اغلـب تجـارب السـينما السـورية تنتمـي لنفـس التيـار الجديـد في السـينما العربيـة عمومـا الـذي يمثلـه مخرجـون مـن مختلـف الاجيـال والبلـدان: يوسـف شـاهين، شـادي عبـد السـلام، توفيـق صالـح، داود عبـد السـيد، عاطـف الطيـب، عـلي بدرخـان، محمـد خـان، محمـد ملـص، اسـامة محمـد، سـمير ذكـرى، نـوري بوزيـد، فريـد بوغديـر، المنصـف ذويـب، مـرزاق علـواش، محمـد شـويخ، جيـلالي فرحـاتي.. وغيرهـم كثـيرون.

ثانيـا: ان النظـرة الموضوعيـة للقضيـة سـوف تكتشـف بسـهولة تامـة أن ظـروف عمـل أبنـاء التيـار الجـاد في السـينما المصريـة أكـثر مشـقة بالـضرورة مـن ظـروف عمـل الآخريـن، فهـؤلاء يتعرضـون لقمـع لا مثيـل لـه تمارسـه السـوق بقوانينهـا المعروفـة مـما يجعـل صنـع عمـل مختلـف عـن الاعـمال المصنوعـة طبقـا لمواصفـات التوزيـع، امـرا شـديد الصعوبـة، وهنـا تصبـح النظـرة الأحاديـة

الضيقة الى السينما المصرية خطأ قاتلا. فليس صحيحا ان هناك تدليلا يتمتع به كل العاملين في حقل السينما المصرية، ويكفي ان نأخذ حالة المخرجين علي بدرخان وداوود عبد السيد، وهما من خريجي معهد السينما عام ٦٧. فخلال اكثر من ثلاثين عاما، لم يصنع كل منهما الا خمسة أفلام روائية. ويضطر خيري بشارة الآن الى تقديم التنازل تلو الآخر للاستمرار في العمل بينما لم يقدم مجدي احمد علي (خريج ١٩٨٠) سوى فيلمين روائيين حتى الآن ورضوان الكاشف (خريج ١٩٨٢) ايضا فيلمين !

ثالثا: ان فكرة ضرورة توزيع الأفلام التونسية في مصر قبل القبول بعودة الافلام المصرية الى تونس هي فكرة غير عملية بل وتندرج في اطار الافكار «الانتقامية» القائمة على النزعة القبلية، الخاسر فيها هو السينمائي الجاد والمشاهد ايضا في كل من مصر وتونس. واذا كان التونسيون ينفرون من عرض الأفلام التي يرون أنها تنتمي للسينما التجارية السائدة فماذا فعلوا لمساندة السينما الأخرى الا أنهم وضعوها فى نفس السلة وعمموا الحكم على كل ما يصدر عن السينما المصرية ووصفوه بالتجارية والهبوط، بل ووصلت نزعة العداء الى كل ما يمت للثقافة العربية فى مصر، الى اقصاها من خلال ما ينشر بنتظام فى الصفحات الثقافية في الصحافة التونسية، تحت تصور أن هناك رغبة مبيتة فى مصر لاجهاض السينما التونسية وعدم الاعتراف بها أو التقليل من شأنها.. وكلها آراء تصدر عن جهل وعن تعصب مقيت وسذاجة فكرية لا شك فيها.

ولا شك أن من مصلحة تيار السينما الجديدة في مصر عرض

الأفلام التونسية في القاهرة وهذا ما يصرح به علنا السينمائيون المصريون من الجيل الجديد، لكن هل هذا أمر في يستطيع تحقيقه شاهين وعبد السيد ومحمد خان وعلي بدرخان وغيرهم، أو حتى في النقاد الذين بشروا قبل عهود بالتيار الجاد في السينما العربية واعتبروه قضيتهم ولا يزالون؟

المؤكد أن هناك سوقا ضارية تفرض شروطها على الفيلم المصري، وعلى الفيلم العربي عموما. ونجاح الفيلم التونسي في خلق سوق اخرى موازية داخل تونس اولا، بل وداخل بلدان المغرب العربي، ونجاح الفيلم الجزائري والمغربي الذي لا يخضع لضغوط الفيلم المصري الجاد، في نفس الاتجاه سوف يؤدي بالضرورة في المستقبل، الى خلق سياسة عملية للتوزيع والتبادل السينمائي العربي على أسس واقعية وموضوعية. اما التذرع بالعاطفية في هذا المجال كأن يقال مثلا: اذا كنا كلنا عربا فلماذا لا يساعد السينمائي المصري الافلام التونسية ويفرضها في السوق المصرية، فهذا كلام لا يأخذ في الاعتبار الأمر الواقع. ورفض الأمر الواقع قد يكون جذابا، لكن من الضروري أن يملك المرء وسيلة فالواقع انه يصعب جدا الحديث عن تبادل سينمائي على اساس المعاملة بالمثل فيما يخص السينما قبل تحقيق الشروط الضرورية لذلك، بل وقبل تحقيق نوع من التكامل في المجال الاقتصادي بين الدول العربية عموما.

ما نملك الآن أن نفعله، وهو في أيدينا بالفعل، هو أن نكف أولا عن التشكيك في بعضنا البعض واطلاق التعميمات والاوصاف وخلط المواقف السياسية للأنظمة، بأحكامنا على الأفلام.

ولا شك أننا في حاجة ايضا الى الاقتناع بأن أفلامنا العربية الجديدة، في مصر وسورية وتونس والمغرب ولبنان والجزائر، تنتمي لنا جميعا وننتمي نحن لها بسلبياتها وايجابياتها.. وأن شن الحملات القائمة على أسس الجنسية والحكم بالادانة على عمل سينمائي لانه يظهر في نطاق سوق معين، يقابل الحكم بالخيانة على كل من ينتج فيلما من الانتاج المشترك مع دولة أوروبية وكلها احكام تفتقد المنطق والعقل والعلم والوعي.

وعلى من يريد أن ينصب نفسه حكما أن يتأمل في تفاصيل الصورة وتعقيداتها وأن يرى ايضا تناقضاتها، ثم ينحاز في النهاية الى التيار الذي يمثله ويعبر عن فكره سواء كان على هذا الجانب أم ذاك.

المطلوب ان يتبنى مهرجان قرطاج الدعوة الى خلق حوار جاد وعملي بين السينمائيين العرب بعيدا عن الحساسيات وفي اطار برنامج حقيقي يهدف الى ازالة سوء الفهم والتفاهم المتراكم والسعي الى تحقيق التبادل الثقافي في ميدان السينما، بدلا من تكريس القطيعة والخلافات بالمزيد من الاتهامات والأقاويل!

(هذا الفصل كتب عام 1995 ورأيت الإبقاء عليه كوثيقة تاريخية من دون أي تعديل في الطبعة الجديدة من هذا الكتاب).

٦

تطور وتدهور صورة البطل الشعبي في الفيلم المصري

يحفل تاريخ السينما المصرية بالكثير من الإنجازات: حركة سينمائية كانت تمور بشتى الاتجاهات والتيارات، مخرجون ومصورون ومونتيرون على مستوى عال يضارع أفضل المستويات العالمية، ممثلون اكتسبوا خبرات كبيرة متنوعة وثرية في الوقوف أمام الكاميرا، وتقنيون أتقنوا «الصنعة» وقطعوا أشواطا كبيرة في مجال الابتكار والخلق والإبداع، وثرات كبير من الأفلام التي تتبدى فيها شتى الأفكار، وتتنوع الأساليب. صنع السينمائي المصري الفيلم الاستعراضي والتاريخي والبوليسي والاجتماعي والسياسي والخيالي، من الميلودراما إلى الواقعية، ومن التقليدية إلى الحداثة. كثير من السينمائيين نجحوا في صنع بصماتهم الخاصة المميزة، وابتكاراتهم، وتركوا تأثيرهم الكبير في المحيط السينمائي داخل مصر وخارجها. ولعل أكبر ما حققته السينما المصرية من نجاح يكمن في قدرتها على ابتكار «شيفرة» خطابية خاصة، أصبحت وسيلة «مضمونة» للتخاطب بين السينمائيين والمشاهدين، أو بين الفيلم - كوسيط، والجمهور كمتلقي. تكونت تلك اللغة الخاصة أو «الشيفرة» المميزة في لغة التخاطب والتي تستند إلى الثقافة الشعبية، عبر أعمال كثيرة صنعتها أجيال من المبدعين والسينمائيين، تأثرت بالسينما في الشرق والغرب، لكنها نجحت في خلق «خيالها الخاص» الذي يستطيع

المشاهد أن يتعرف عليه ويتمثله ويجد نفسه في داخله. قد يدور هذا الخيال حول «الحكاية» أو رواية قصة، تحتوي على الصراعات بقدر ما تحوي من دروس وعبر أخلاقية واجتماعية، مع تقديم هذه «الرؤية» في إطار من التزويق والمشهيات والمشاهد المثيرة التي تشد المتفرج وتجتذبه داخل «الحلم» الذي ينتهي عادة نهاية سعيدة. ورغم أن هذه النهاية السعيدة أصبحت معروفة سلفا، إلا أن الجميع كان يتطلع إليها وينتظرها. كان الجمهور العام الذي يشتري تذاكر الدخول إلى دور العرض يتكون في معظمه من أبناء الطبقة الوسطى بشرائحها المختلفة، بحكم التوجه الفكري لصناع تلك الأفلام، والاستعداد الطبيعي لدى جمهور الطبقة الوسطى للتعامل مع ذلك «الخيال المصور المتحرك» كسلعة لا غنى عنها للتسلية، بل وكإطار للمعرفة بما يدور في المجتمع أيضا، ولو على مستوى المتخيل. كان هذا الجمهور يشد معه جمهور الطبقات الأدنى الأكثر شعبية. وكانت تلك الشريحة الثانية من الجمهور تتماثل مع «أبطال» بعينهم من نجوم «الترسو»، دون أن يمنع هذا من تماثلهم أيضا مع نجوم من أبطال الطبقة الوسطى حتى في شريحتها العليا (شخصيات الأبطال التي قدمها يحيى شاهين وأنور وجدي وكمال الشناوي وأحمد مظهر وعماد حمدي ثم شكري سرحان وعمر الشريف وحسن يوسف، إلى جانب فريد شوقي ومحمود المليجي: كنموذجين بارزين للبطل ونقيض البطل anti-hero في الدراما المصرية).

تغير جمهور السينما بعد بداية عصر الانفتاح الاقتصادي في منتصف السبعينيات من القرن الماضي وبداية تدهور واضمحلال

الطبقـة الوسـطى في مـصر بعـد أن كانـت تمسـك بتلابيـب سـوق العمـل، وأصبح مفهـوم النجـاح يرتبـط بمنطـق آخـر وبقيـم أخـرى سـادت المجتمـع: الفهلـوة والغـش والاحتيـال واسـتغلال النفـوذ والاعتـماد عـلى سـوق بعينـه لـه مواصفاتـه الخاصـة (في التجـارة عمومـا وفي السـينما خصوصـا) ورواج السـياحة بمـا تجلبـه مـن قيـم أخـرى وبمـا تولـده مـن رغبـة في التسـابق مـن أجـل إرضـاء ذلـك «الآخـر» القـادم مـن الخـارج بمواصفـات مختلفـة وذوق مختلـف. نتيجـة لـكل هـذه العوامـل اتجهـت السـينما وجهـة أخـرى مختلفـة أشـد الاختـلاف: فبعـد أن كانـت الطبقـة الوسـطى (الشريحـة الأساسـية لجمهـور السـينما) تشـعر بنـوع مـن الثقـة الاجتماعيـة، تريـد مـن خـلال السـينما معرفـة مـا يحـدث في الواقـع لـكي تفهـم مـا يـدور حولهـا، وفي الوقـت نفسـه قـد ترحـب أيضـا بالهـروب إلى الأفـلام الرومانسـية التـي تشـعر النـاس بـأن المصاعـب التـي يواجهونهـا في الحيـاة عابـرة أو مؤقتـة، وأن رحلـة الحيـاة لاشـك أنهـا سـتنتهي بتحقيـق أحلامهـم: في الحـب والـثروة والصعـود الوظيفـي والسـيطرة عـلى مقدراتهـم بأنفسـهم، أصبحـت هـذه الطبقـة تكافـح أساسـا، مـن أجـل ألا تنهـار بالكامـل، بعـد أن تجاوزتهـا المتغـيرات السريعـة في عـصر الانفتـاح، وبعـد أن أصبحـت «مـصر لهـا ثمـن» حسـب تعبـير الرئيـس السـادات! هـذ الطبقـة التـي تآكلـت تدريجيـا، أو ذهـب أبناؤهـا للعمـل في بلـدان الخليـج وعـادوا ببعـض ثـروة وقيـم وأفـكار أخـرى مختلفـة جديـدة تمامـا عـلى المجتمـع، كان مـن الطبيعـي أن تنسـحب بشـكل شـبه تـام عـن التعامـل مـع السـينما: سـواء بسـبب النظـرة «الجديـدة» المتدنيـة إلى السـينما كفـن مـن فنـون «التسـلية"

السريعة كما يقولون، أو بسبب سطوة العامل الأيديولوجي الرافض للسينما كلية كونها تتناقض مع المعتقدات المكتسبة من ثقافة أخرى: صحراوية، جافة، متشددة، ماضوية، ذات طبيعة جامدة تميل إلى نفي الحداثة عموما والنفور من تجلياتها طالما أن هذا الموقف لا يتعارض مع طموحها لامتلاك الثروة، والانتقال بعد ذلك للتطلع إلى السيطرة على السلطة. سينما الماضي القريب اختفت مع اختفاء العديد من الإبداعات والأشكال الأخرى، أو في أحسن الأحوال، تبدلها من حال إلى حال. لقد لحق ما لحق بالسينما خلال أكثر من ٣٠ عاما من تدن في الرؤية والخيال وطبيعة المواضيع المطروحة وأشكال التعبير عنها، والتنكر حتى لفكرة «رواية قصة محكمة» بأدوات متقدمة تقنيا، مع ظهور نوع جديد من الغناء المرئي- إذا جاز التعبير- أو شيوع ثقافة «الفيديو كليب» وتفكك المسرح وتخليه عن دوره التاريخي، وشيوع الظاهرة الاحتفالية في الثقافة عموما، والفنون بوجه خاص، على حساب الإبداع والتأصيل الفكري والنقد. فقد أصبح المهرجان أهم من المنتج الفني نفسه، والمسؤول المهرجاني أهم من الفنان، والموظف الكبير أعظم من القيمة التي يتم تحصيلها من وراء إدارته. ورغم ما تنتجه الدولة من كتب لا تجد وسيلة ناجعة حتى الآن لتوزيعها توزيعا صحيحا، وتتزايد أعداد كتب السحر والشعوذة والخرافات والنصائح الجنسية والتفسيرات الخاطئة والفتاوى التي لا تستند إلى اساس حقيقي وتتناقض تناقضا تاما مع العصر.

هيمنة التليفزيون هيمنة شبه كاملة على الساحة مع الانتشار الهائل للقنوات الفضائية أيضا، أدى إلى إحجام الجمهور من بقايا الطبقة الوسطى والمثقفين الذين لم يرتموا بعد في أحضان ثقافة «النوم اللذيذ والخلود الأبدي»، عن الذهاب إلى السينما، كما أدى إلى تواري أعداد كبيرة من السينمائيين المتميزين في العمل السينمائي أو من كانوا يحملون مشاريع متميزة: مخرجون وممثلون وكتاب سيناريو ومصورون. وأصبح المطلوب، ليس حتى ما كنا نطلق عليه "المخرج الحكواتي"، فالحكاية لها أيضا تقاليد في الحكي، وتاريخ السينما في عمومه يمكن اعتباره، على نحو ما، تاريخ تطور لغة الحكي، ولكن أصبح لدينا المخرج "المسلياتي" العدمي الذي لا يقيم وزنا لأي شئ، والذي تتساوى عنده القيمة واللا قيمة، والمقصود بالطبع القيمة الفنية، حتى من زاوية الإخلاص البحت لتقاليد الصنعة. والأخطر من هذا كله أن السينما فقدت أهم ما كان يميزها أي تلك الشفرة الخطابية المميزة التي كانت تربط بين الشرائح المختلفة من الجمهور: الطبقة الوسطى والطبقات الشعبية. أصبحت هناك لغة جديدة تماما في السينما، في الحكي وطريقة السرد، كما في الأداء وطريقة الإخراج بل وحتى تحريك الكاميرا. هذه اللغة لا تقوم على أسس واضحة أو تنبع من حاجة حقيقية تصب في إطار تطوير الفيلم كمنتج إبداعي، بل كنتاج للعشوائية المتفشية في الفن كما في الواقع. وتغيرت صورة «البطل الشعبي» وأصبحت تتخذ تدريجيا، أشكالا جديدة، وتكتسب سمات مختلفة.

كان نجيب الريحاني في المسرح والسينما، بطلا يصارع من أجل

إثبات وجود ابن الطبقة الوسطى الصغيرة، يسخر من القيم السائدة الجوفاء والمظاهر البراقة، مفلس لكنه يتمسك بالمبادئ، أكثر إخلاصا في مشاعره من أبناء الطبقة العليا. كان الريحاني ببساطة، يعبر عن فكر يمتزج فيه الذكاء بالثقافة بخفة الظل بالقدرة على الإيقاع بأعدائه والانتقام للبسطاء (على الشاشة). وفي عصر الانفتاح أصبح عادل إمام نموذجا في الكوميديا المصرية، للبطل الشعبي المتمرد على الفساد، الذي يرفض الاستسلام لألاعيب الكبار ومكائدهم، والذي يدفعه وعيه الفكري إلى التمرد (فيلم «الغول» مثالا). وفي مرحلة أخرى، أصبح عادل إمام يعبر عن البطل الجديد القادم من القاع، الذي يعبر عن شريحة الحرفيين والهامشيين ويحقق أحلامهم في السخرية والاستهزاء والضحك على ذقن الطبقة الأخرى الميسورة التي بنت ثرواتها من الغش والتهريب والتجارة في السوق السوداء وغير ذلك. وكان هذا بالطبع مفهوما ومقبولا في إطار التعبير عما حدث من خلل اجتماعي دفع بالبعض إلى صعود السلم إلى قمته، وأزاح الآخرين بقسوة إلى أسفل سافلين. وبعد أن أصبح الواقع نفسه بثباته وعناده، يهزم السينما وغيرها، ويرفض التغيير، فقد ابتكر صناع الأفلام شخصيات أخرى لا تمت للفكر الكوميدي المتقدم بصلة، كل مهمتها التهريج باسم الكوميديا. هنا وجدنا أنفسنا نعود إلى المسرح الزاعق الذي يعتمد على أدنى أنواع «الفودفيل»، لا يغرنا هنا حتى إدعاء النقد السياسي والوطنية والبطولة (كما في فيلم مثل «ليلة سقوط بغداد») كما نعود إلى أشكال من التهريج التي لا يربطها بالمشاهد غير الرغبة العدمية - ليس فقط في

الهروب من الواقع- بل في صب اللعنات عليه وعلى الماضي وعلى كل ما يمثله. ويكفي تأمل أسماء الأفلام التي تحقق ما تحققه في دور العرض ثم تذهب إلى غياهيب التاريخ: اللمبي، اللي بالي بالك، لخمة راس، خللي ماما تقولك، عوكل... إلخ.

هنا لسنا أمام نوع جديد من فنون السخرية التي ترمي إلى تحقيق «الساتيرية»، أي العرض المبهر الساخر الذي يتولى تشريح كل شئ بدقة، يخلق من الفوضى الظاهرية المحيطة، نظاما دقيقا له، دون أن يفقد القدرة على الإمتاع، بل نحن في الحقيقة نشاهد نوعا من التهريج الذي يعتمد على أدنى الحركات وعلى نوعية من الممثلين لا يمتلكون أصلا القدرة على السخرية، بقدر ما يتماهون مع أدنى الأنماط والنماذج البشرية التي هي نتاج لمجتمع «التوربيني» وأتباعه. يحدث هذا كله باسم الكوميديا، وبدعوى أن الجمهور يبحث عن الكوميديا كوسيلة للتنفيس عن إحباطاته، بعد سقوط الكثير من المفاهيم والقيم (أو الأوهام القديمة). هذه «الرؤية» الغريبة في تفسير التردى والعجز والتكرار الممل واستلهام أسوأ الأنماط، توازيها تبريرات «نقدية» متهافتة صارت منتشرة انتشارا كبيرا الآن بفضل الأحاديث المتواصلة في القنوات الفضائية التي تتكاثر بسرعة كبيرة، والتي تبحث عن كل من يستطيع «الكلام» عن السينما لكي يحدثوننا طيلة الوقت عن «فلسفة المضحكين الجدد» والكوميديا الجديدة».

من البطل الشعبي المنقذ، الأخلاقي صاحب النزعة الدينية الدفينة والوسطية، إلى البطل المنتقم ثم المأزوم، ثم

المهـزوم، ثـم العشـوائي، ثـم العدمـي الـذي لا ينتمـي سـوى لصـورة خرافيـة ترمـي كل شيء بالباطـل، وتدفـع المتفـرج مـرة أخـرى، إلى الجلـوس أمـام شاشـة التليفزيـون مفضـلا مشـاهدة أبطـال وهميـين مـن عـالم «السـوب أوبـرا» soap opera . وفي أفضـل الأحـوال، لم يعـد الجمهـور يذهـب إلى قاعـة العـرض السـينمائي لـكي يعيـش حلـما مـن نـوع مـا، بـل لـكي يتماثـل مـع أبطالـه التافهـين والمزوريـن والمحتالـين ورافـضي العمـل، ويغيـب الجمهـور تمامـا عـن الوعـي معهـم، في انفصـال تـام عـما يحـدث في الخـارج حتـى عـلى مسـتوى الحلـم. والنتيجـة أن القيـم المتخلفـة القادمـة مـن العصـور السـحيقة وكهـوف التصحـر، ظلـت تزحـف بانتظـام وصمـود لـكي تفـرض نوعـا مـن «المقاطعـة» الشـعبية للسـينما، وتفـرض عـلى المـرأة الخـروج مـن التاريـخ، والاسـتقالة مـن دورهـا الطبيعـي في المجتمـع جنبـا إلى جنـب مـع الرجـل، لعلهـا تكتفـي بقـراءة كتيبـات السـحر والشـعوذة والاسـتماع إلى «المشـعوذين الجـدد» في الفضائيـات، إلى أن أصبحـت صـورة المـرأة المصريـة في ملامحهـا الخارجيـة عـلى الشاشـة تبـدو وكأنهـا تنتمـي إلى كوكـب آخـر. يحـدث هـذا كلـه بينـما الدولـة لا تـزال تتسـاءل: كيـف يمكـن دعـم السـينما؟ فـإذا كانـت الدولـة قـد خرجـت مـن عمليـة الإنتـاج السـينمائي قبـل حـوالي ٤٠ عامـا اسـتجابة لمطلـب السـينمائيين أنفسـهم، فلـماذا يطالبهـا البعـض اليـوم بالعـودة إلى التدخـل في الإنتـاج وتنظيـم العمليـة السـينمائية؟ هـذا السـؤال يمكـن فقـط الـرد عليـه بالقـول إنـه يتعين عـلى الدولة أن تعيـد للسـينما حيويتهـا ورونقهـا القديـم ليـس من خـلال الإنتاج

السينمائي، فهذا لم يعد في مقدور الدولة أصلا، ولا أحد يرغب في أن يجعل الرقيب يعود منتجا، بل من خلال آلية حضارية تتعامل مع السينما كمنتج حضاري وثقافي وفكري وصناعي، للدولة دور في تنميته وتشجيع نماذجه الجيدة الجادة الطموح. ولعل النموذج الأفضل هنا هو الذي يعتمد على اكتشاف الجديد المتميز من السيناريوهات التي لا تجد من يمولها، وتقديم تسهيلات في التصوير والإنتاج والعمليات الفنية الضرورية بعد التصوير، كما يمكن أن تدعم الدولة التوزيع. وهنا لا يصبح الأمر متركزا فقط في توزيع حفنة من المال على الأفلام التي تفوز في مهرجان أو آخر، بل في اكتشاف الجديد والسعي إليه وتقديمه دون تدخل في العملية الإبداعية نفسها. السينما المصرية بعد أكثر من مائة عام من تاريخها، تبدو وقد أصبحت فريسة للعشوائية التي أصبحت تسيطر على الكثير من الجوانب في المجتمع، فليس من الممكن أن تنعزل السينما عما يدور حولها بطبيعة الحال، كما لا يمكنها التواصل مع التقدم العلمي والفني الذي يحدث في هذا المجال خارج مصر بسبب العزلة التي فرضها السينمائيون المصريون على أنفسهم منذ سنوات طويلة، استنادا إلى حصانة التراث وحده، أو بالأحرى «الموروث» من التراكم السينمائي الذي بنى أمجادا في الماضي.

والنتيجة أن سينما عمرها مائة عام كان يفترض أن تأخذ بيد السينمات الأخرى المحيطة في المنطقة بل وأن تتجاوز الكثير من السينمات الأوروبية والتجارب السينمائية في القارات الثلاث، أصبحت حتى غائبة عن الوجود على الساحة الدولية بعد أن

فقـدت وجودهـا في الداخـل.

لغـة التعبـير في السـينما المصريـة شـهدت تقدمـا كبيرا في السـتينيات والنصـف الأول مـن السـبعينيات، والسـبب يعـود في المقـام الأول، إلى الانفتـاح الثقـافي والفكـري والسـينمائي الكبـير عـلى العـالم في تلك الفـترة. وقـد يبـدو هـذا للكثيريـن وكأنـه مفارقـة غريبـة، فكيـف يمكـن أن تكـون السـينما منفتحـة عـلى العـالم في وقـت كانـت مـصر «منغلقـة» عـلى نفسـها، بينـما أصبحـت السـينما منعزلـة عـن العالم بعـد أن أصبحـت مـصر في قمـة انفتاحهـا، بـل وفي عـصر العولمـة، وبعـد أن اصبـح كل شـئ متاحـا للمشـاهدة وأصبـح السـفر للخـارج «روتينـا» بالنسـبة للكثـير مـن السـينمائيين.

غـير أن المتأمـل جيـدا كيـف كان الوضـع وكيـف أصبـح، يجـد الكثـير مـن الأدلـة عـلى صحـة فرضيتنـا، فقـد كانـت الثقافـة السـينمائية في السـتينيات والسـبعينيات أكـثر انفتاحـا عـلى سـينما العـالم وعـلى تجاربـه، سـواء مـن خـلال مـا كان يعـرض مـن نوعيـات متقدمـة كثـيرا مـن الأفـلام، أو مـن خـلال حركـة نـوادي السـينما التـي بـدأت مـع مولـد نـادي القاهـرة للسـينما عـام ١٩٦٨ والـذي اسـتقدم للعـرض عـشرات الأفـلام الفنيـة، في وقـت كانـت أوروبـا الشرقيـة والغربيـة تثـور عـلى الواقـع «الاسـتاتيكي» التـي تكـرس بعـد الحـرب العالميـة الثانيـة. كانـت تلـك مرحلـة الثـورة والتمـرد والغضـب التـي انعكسـت بشـكل كبـير في الادب والفـن، وفي السـينما بوجـه خـاص. وكان هنـاك وهـج خـاص للسـينما الجديـدة عنـد السـينمائيين المصريـين الـذي أصبحـوا بعـد هزيمـة ١٩٦٧ جـزءا مـن تيـار الرفـض والغضـب

والاحتجاج والبحث عن تساؤلات صعبة تبدأ بالرغبة في معرفة أسباب الهزيمة، ولا تنتهي بسؤال البحث في الهوية نفسها. وقد كان من الطبيعي أن تتأثر السينما المصرية في الكثير من تجاربها بالواقعية الجديدة الايطالية وبالموجة الجديدة الفرنسية وبالسينما الحرة البريطانية وبالكثير من مدارس التجديد في سينما أوروبا الشرقية التي كانت تقدم في بولندا والمجر وتشيكوسلوفاكيا بوجه خاص، أرقى ما لديها. كان الواقع «المتحول» فيما بعد ١٩٦٧ قد صنع زخما ثقافيا وفنيا، وكانت هناك رغبة لدى الأجيال الصاعدة من السينمائيين المصريين في الالتحاق بالعالم، والاندماج في قضاياه (هل كان محض مصادفة مثلا أن يكون أول فيلم يخرجه سعيد مرزوق فيلما تجريبيا عن التفرقة العنصرية بعنوان «طبول» من إنتاج التليفزيون المصري؟). وكانت حركة الثقافة السينمائية قد اتخذت موقعا مميزا واصبحت منذ أواخر الستينيات، تتعامل مع السينما في إطار المنظومة الثقافية الجادة (الأدب والمسرح والشعر والفن التشكيلي). وتمثلت في تأسيس نادى القاهرة للسينما ثم نوادي السينما في الثقافة الجماهيرية (التي أصبحت فيما بعد الهيئة العامة لقصور الثقافة). هذا «المشروع» الذي كان يرمي إلى جعل الثقافة السينمائية ذراعا موازية لذراع الابداع السينمائي، كان مرتبطا بمفهوم يستند إلى أن الجمهور الواعي هو الذي يستطيع أن يفرض سينما واعية. وكان الإحساس بإيقاع التجديد قد بدأ منذ منتصف الستينيات مع الأفلام الثلاثة الأولى لحسين كمال «المستحيل»

و»البوسطجي» وشئ من الخوف»، وامتد على استقامته أكثر وأكثر وصولا إلى «المومياء» تحفة شادي عبد السلام. وفي أوائل السبعينيات انعكست الرغبة في التجديد في عدد كبير من الأفلام الروائية لمخرجين من شتى الجيلين القديم والجديد، من أول «غروب وشروق» لكمال الشيخ و «زوجتي والكلب» لسعيد مرزوق، ثم «ليل وقضبان» لأشرف فهمي و»الاختيار» ليوسف شاهين، مرورا بأفلام مثل :الحب الذي كان» و»شفيقة ومتولي» لعلي بدرخان و»على من نطلق الرصاص»لكمال الشيخ، ثم «السقا مات» لصلاح أبو سيف و»اسكندرية ليه» ليوسف شاهين. كانت هناك رغبة حقيقية في تحدي النموذج المستقر للسينما القديمة التي تقوم على رواية قصة وعظية مباشرة، سمتها الأساسية الميلودراما. بدلا من ذلك كان سينمائيون رواد مثل كمال الشيخ وصلاح أبو سيف قد اقتربوا من سينما العقل والتحليل الرصين للقضايا الفلسفية والاجتماعية أكثر فأكثر (غروب وشروق وعلى من نطلق الرصاص والسقا مات)، كما سيطر الطموح على مخرجي الجيل الأحدث لتقديم سينما حداثية جديدة تستفيد من مكونات وعناصر الصورة، تلغي الزمن الثابت والبعد الأحادي للمكان، وتلعب داخل المنظور السينمائي نفسه باستبعاد أشياء وإضافة اشياء أخرى. وكان طبيعيا أن يحمل أول تجمع جاد للسينمائيين الجدد الصاعدين اسم «جماعة السينما الجديدة»، وهي تجربة سرعان ما أدت المتغيرات السريعة التي عصفت بتجربة مؤسسة السينما نفسها إلى القضاء عليها.

ومـن دواعـي الأسـف أن هـذا النـزوع إلى المعرفـة والتجريـب والاحتـكاك والإقبـال عـلى مشـاهدة النـماذج المتقدمـة مـن الأفـلام، قـد تراجـع عـلى نحـو مخيـف حتـى بعـد الانتشـار الهائـل للفيديـو ثـم الاسـطوانات الرقميـة المدمجـة (دي في دي، وأصبحـت ضغـوط السـوق إضافـة إلى نـوع مـن الكسـل الطبيعـي الناتـج عـن الشـعور باليـأس مـن التغيـير في مجتمـع مـا بعـد أكتوبـر ١٩٧٣، عوامـل مهمـة في أن أصبـح السـينمائي المـصري لا يشـاهد النـماذج المتقدمـة مـن السـينما العالميـة، وإذا شـاهدها فهـو لا يتأثـر بهـا، وفي حالـة تاثـره بهـا، فإنـه يرفـض أن يعكـس هـذا التأثـر في الأفـلام التـي يصنعهـا بدعـوى أن اللغـة فيهـا تسـبق وعـي الجمهـور المـصري، وهـو تبريـر غـير صحيـح لأن الجمهـور نفسـه يقبـل عـلى النوعيـة الجيـدة مـن الأفـلام القادمـة مـن الخـارج عندمـا تتوافـر عـلى جرعـة جيـدة مـن المتعـة ايضـا إلى جانـب التجديـد في الشـكل: في لغـة الخطـاب وطريقـة السـرد. وقـد أدى هـذا الاستسـلام - سـواء لدواعـي السـوق أو لدواعـي الكسـل الشـخصي والخشـية مـن الجديـد والتجديـد - إلى أن أصبـح السـينمائيون يكتفـون بمشـاهدة أفـلام بعضهـم، وتهنئـة بعضهـم البعـض عـلى مـا أنجـزوه، بـل وقـد أصبـح كثـير مـن السـينمائيين المصريـين يرفضـون ليـس فقـط النـماذج الغربيـة المتقدمـة في السـينما، بـل ويهاجمـون بشـدة النـماذج الجيـدة التـي تنتـج في بلـدان عربيـة بدعـوى أنهـا «فولكولوريـة» و«ممولـة مـن أوروبـا» و«تحمـل أفـكارا صهيونيـة» و«مصنوعـة لسـينما بـلا سـوق بـل للتسـويق الغـربي».. وغـير ذلـك مـن المقـولات الجاهـزة المقولبـة. هنـا وجـد الفيلـم المـصري نفسـه خاضعـا تمامـا لقوالـب السـوق

المحليـة دون أدنى محاولـة للبحـث عـن «جمهـور جديـد» سـواء داخـل هـذه السـوق أم خارجهـا، وأصبحـت كل محاولـة لمـد تجارب المـاضي القريـب السـينمائية عـلى اسـتقامتها، والتعامـل مـع كل أنـواع الأفـلام، والبحـث عـن طـرق متقدمـة لروايـة قصـة، وتطويـر فـن الكتابـة السـينمائية، في خـبر كان، في حـين أصبـح المنتجـون والمخرجـون يبحثـون فقـط عـن الشـكل السـهل السـلس البـدائي للسـرد: قصـة خفيفـة تمتلـئ بمفارقـات الفودفيـل، تسير في اتجـاه افقـي إلى أن تنتهـي كـما بـدأت، دون أن نعـرف لمـاذا. وأصبـح ضـمان النجـاح في تصورهـم، يتركـز في العثـور عـلى كاتـب يمتلـك القـدرة عـلى «تنميـط» عـدد مـن الشـخصيات الهائمـة الهامشـية، وكتابـة أكـبر قـدر مـن اللـوازم الكلاميـة (الإفيهـات) التـي تثير ضحـكات جمهـور سـئم مـن مسلسـلات التليفزيـون التـي تـروي لـه بدورهـا قصصـا يغيـب عنهـا المنطـق بشـكل فـادح وفاضـح. وعـلى العكـس مـما حـدث في أوروبـا الغربيـة مـن مسـاهمة التليفزيـون في تطويـر السـينما والإبقـاء عـلى التجـارب الجديـدة الأكـثر طموحـا (أفـلام البريطـاني بيـتر جرينـاواي مثـالا) كان تأثـير التليفزيـون المـصري عـلى الفيلـم السـينمائي مدمـرا بحـق. لقـد سـاهم الانتشـار الهائـل لأجهـزة التليفزيـون المنزليـة في رواج المسلسـلات الطويلـة، دون أدنى تـوازن مثـلا، مـع الفيلـم التليفزيـوني الـذي ينتهـي في سـاعة ونصـف. ومـع ظهـور سـوق خليجيـة مسـتعدة لاسـتهلاك المسلسـلات المصريـة، اتجـه صنـاع هـذه المسلسـلات إلى اصطنـاع كل أنـواع الحيـل لجعـل المسلسـلات أطـول تحقيقـا لمزيـد مـن الفوائـد الماليـة. هنـا تشـكل إيقـاع آخـر للحركـة داخـل المشـهد، وأصبـح السـيناريو

التليفزيـوني يـدور داخـل عـدد محـدود مـن الديكـورات، بعـدد محـدود للغايـة مـن اللقطـات في كل مشـهد، ويعتمـد أكـثر فأكـثر عـلى الحـوار الطويـل بـين الشـخصيات، وهـو حـوار أقـرب عـادة إلى «المونولـوج» منـه إلى «الديالـوج». وأصبـح المطلـوب مـن ممثـلي المسلسـلات الوقـوف إلى جـوار بعضهـم البعـض ومواجهـة الكامـيرا، والحديـث الـذي يبـدو موجهـا إلى بعضهـم في حـين أنـه موجـه مبـاشرة إلى الجمهـور، أو إلى الـذات، في مناجـاة عقيمـة سـاهمت أكـثر في تكريـس صـورة «اسـتاتيكية» جامـدة أصبحـت السـمة السـائدة حتـى اليـوم للمسلسـل المـصري. وإضافـة إلى الشـكل العقيـم المكـرر الـذي لا طمـوح فيـه حتـى في حالـة الخـروج للشـارع بالكامـيرا السـينمائية، أصبحـت معظـم المسلسـلات تعتمـد عـلى ملاحـم طويلـة «ممطوطـة» لا نهايـة لهـا، وأجيـال تمـوت وأخـرى تظهـر، عـلى تلخيـص عصـور بأكملهـا أو مفاهيـم فكريـة في شـخوص تقـف في المنتصـف بـين الرمـز والواقـع، فهـذه الشـخصية رمـز مـصر الأم، وتلـك ترمـز إلى الطبقـة الوسـطى الوطنيـة، والأخـرى إلى فسـاد الانفتـاح، والرابعـة إلى قهـر السـلطة.. وهكـذا، في أنمـاط متكـررة سـاذجة ادمنهـا جمهـور أصبـح أساسـا، يخـشى الذهـاب إلى دور العـرض السـينمائي ويفضـل البقـاء في البيـوت امـام التليفزيـون لأسـباب اجتماعيـة واقتصاديـة عديـدة. والمتأمـل لوضـع الدرامـا في التليفزيـون المـصري منـذ ظهـوره حتـى الآن يجـب أن يـدرك عـلى الفـور، أن هـذا الجهـاز الهائـل الـذي دخلـه آلاف المخرجـين والكتـاب والممثلـين، لم يسـتطع في تاريخـه كلـه أن يصنـع مخرجـا واحـدا للفيلـم التليفزيـوني ككيـان درامـي متقـدم ومسـتقل، في حـين نـرى عـشرات مـن مخرجـي المسلسـلات.

وعندما أرادت سينما اليوم اجتياز إيقاع المسلسلات وطابعها، لجأت إلى التصوير في الأماكن المبهرة جنوب افريقيا وتايلاند واليونان وهولندا وايطاليا ثم دبي، تحت تصور أننا بهذه الطريقة سنتمكن من منافسة أفلام هوليوود! محصلة هذه الأوضاع كلها أن السينمائيين القادرين على إعادة النبض إلى الفيلم المصري، أصبحوا عاجزين عن العمل في سوق بمثل هذه الشروط، فخرجوا منها، إما إلى الفيديو أي إلى مسلسلات التليفزيون التي تمنحهم مكافآت مالية يستطيعون أن يعولوا عليها في استمرار دورة الحياة، أو خرجوا من السينما إلى الصمت والترقب من بعيد، لعل وعسى أن يأتي القادم بما يعجز عنه الحاضر.

٧

أربع صور للبطل الشعبي في الفيلم المصري

أولا: البطل الأخلاقي في «رصيف نمرة ٥"

عرض فيلم «رصيف نمرة ٥»- إخراج نيازي مصطفى، في فبراير عام ١٩٥٦، ولم تكن قد مرت أربعة أعوام على قيام حركة ضباط الجيش التي أطاحت بالحكم الملكي، وأسست الجمهورية المصرية. وكان العسكريون الشباب الذين حسموا أمرهم وقرروا في مارس ١٩٥٤، أن يحكموا بأنفسهم، يتمتعون بشعبية كبيرة مشبعة تملؤها روح الأمل والاستبشار من جانب الشعب المصري، الذي كان يتطلع لرؤية نظام جديد، ينصف المظلومين وتنال فيه الطبقات المحرومة الضعيفة حقوقها. ولأن الضباط الذين قاموا بتلك الحركة لم يكونوا من الضباط الكبار، وبدا أنهم أيضا منحازون لصغار الفلاحين ضد الاقطاع، ولصغار الضباط والجنود وليس لكبار القيادات التي اعتبرت «رجعية» بالضرورة أو «محافظة»، فقد ظهرت أفلام كثيرة في تلك الفترة، تتركز على شخصية الضابط الصغير أو العسكري البسيط، الذي ينتمي إلى البسطاء والفقراء، لكنه يتمتع بالطيبة والشهامة والإخلاص المثالي لبيته وعمله ووطنه، وهو مستعد للتضحية بحياته من أجل مقاومة الفساد والإجرام وضبط الأوضاع في الشارع. وقد شجعت الحكومة الجديدة مثل هذا الاتجاه، الذي كان يرمي إلى عقد نوع من المصالحة مع الطبقات الشعبية، عن طريق

إبـراز دور أبنائهـا ومـا يتحلـون بـه مـن قيـم أخلاقيـة رفيعـة في مواجهـة أبنـاء الطبقـات الكبـيرة (مـن الإقطاعيـين والرأسـماليين) الذيـن كان النظـام قـد بـدأ بالفعـل في الانقضاض عليهـم بشـكل تدريجـي سيصل إلى ذروتـه «الأولى» مع تمصير الـشركات والبنـوك عـام ١٩٥٧ بعـد إصدار قوانـين الإصلاح الزراعـي وتحديـد الملكيـة الزراعيـة في سـبتمبر ١٩٥٢ (الـذروة الثانيـة كانـت في ١٩٦١ مـع صـدور القـرارات الاشـتراكية).

تتجسـد هـذه القيـم النبيلـة كلهـا في شـخصية «خميـس» التـي يؤديهـا فريـد شـوقي في فيلـم «رصيـف نمـره ٥»، وهـو «شـاويش» في شرطـة البحريـة المصريـة في الاسـكندرية، مـن أصـول شـعبية، متـزوج ويعـول ولـدا وبنتـا. وكانـت شرطـة البحريـة في ذلـك الوقـت تتعامـل مـع عصابـات تهريـب المخـدرات وتطـارد المجرمـين في منطقـة الميـنـاء. ولكـن رغـم فقـر خميـس الواضـح، فهـو يرفـض الرشـوة التـي يقدمهـا لـه شـقيق زوجتـه، الـذي يتعامـل مـع عصابـة مهـربي المخـدرات، كـما يرفـض محـاولات العصابـة المتكـررة شراءه وضـمان ولائـه أو صمتـه، ثـم تهديـده، وتدبـير مكيـدة لـه تتسـبب في إعفائـه مـن عملـه بعـد أن فقـد سـلاحه بتأثـير حالـة الفـزع التـي انتابتـه عندمـا اتصلـت بـه سـيدة مجهولـة وهـو في محـل عملـه، تخـبره - كذبـا- بوفـاة إبنتـه الصغـيرة.

يتزعـم عصابـة التهريـب والاتجـار في المخـدرات التـي لا تتـورع في سـبيل تحقيـق أهدافهـا عـن الخطـف والقتـل، «المعلـم بيومـي» (يقـوم بالـدور زكي رسـتم) الـذي يبـدو أمـام الجميـع كرجـل تقـي ورع، لا يفـوت فرضـا، يتظاهـر بأنـه رجـل الخـير والمعـروف

والاحسان، *لكنه هو الذي يدير الأمور كلها من وراء الستار، يعاونه من جهة أخرى،* المعلم عرفان الفرارجي (محمود المليجي) الذي يلجأ أولا إلى استخدام القباقيب الخشبية في تهريب الهيروين وهي حيلة سرعان ما يكشفها «خميس»، ثم بعد ذلك إلى استخدام الحمام الزاجل في تهريب الكوكايين. وعندما يضيق خميس على العصابة، وتفشل كل خططها الرامية إلى ردعه ثم إلى قتله عن طريق أحد أفراد العصابة، لا يصبح أمام المعلم بيومي سوى أن يقتله بنفسه، لكنه يخطيء فيقتل بدلا منه زوجته (ملك الجمل) التي بدلت مكان نومها في تلك الليلة، وتشاهده المرأة الخرساء «بهانة» (نعيمة وصفي) وهو يفر من مكان الجريمة.

يشك خميس في المعلم عرفان، ولكن الشرطة لا تستطيع العثور على دليل يدينه، وعرفان يتردد على مسكن امرأة جميلة هي «نزهة» (هدى سلطان) التي تعمل كمغنية وراقصة تسلي الزبائن في «خمارة بحري» التي تمتلكها العصابة وتدير منها نشاطها، وهي المعادل في هذا الفيلم لما يعرف بـ «الخُصّ» او الكوخ الكبير الذي نشاهده على الطريق في كثير من أفلام الخمسينيات، يجتمع فيه الزبائن من الصعاليك وأفراد العصابة الذين يعملون في الميناء، لتناول الخمور والاستماع إلى غناء «نزهة» التي لا تعرف حقيقة ما يقوم به عرفان، ثم تبدأ في التذمر من قسوته معها، تريده إما أن يتزوجها أو يتركها تذهب، لكنه يهددها بالقتل، ويرغمها على مواصلة الغناء لزبائن الخمارة.

يتمكن خميس بعد مفارقات عديدة من التوصل إلى قاتل زوجته، أي المعلم بيومي الذي تتعرف عليه المرأة الخرساء «بهانة» فيكون مصيرها القتل. وفي النهاية يعود خميس الى عمله بالبحرية بعد تكريمه، ويتزوج المغنية التي تكون قد فرت من العمل بالخمارة وأصبحت ترعى طفليه رعاية الأم لبنيها.

هذا هو موجز الفيلم الذي يتخذ خط الفيلم البوليسي -thrill er في إطار ميلودرامي واضح يمتليء بالمبالغات والمصادفات القدرية، كما يغالي في تصوير قوة «البطل» (شجيع الشاشة كما كان يعرف وقتها فريد شوقي) وقدرته على إنزال الهزيمة بأعدائه، باستخدام القبضة الباطشة. في الفيلم عصابة تهريب، شاويش مطرود من الخدمة ظلما يحاول استعادة سمعته والانتقام لما حل بأسرته، سلسلة من جرائم القتل البشعة، امرأة جميلة طيبة القلب مرغمة على العيش (في الخطيئة) مع مجرم لا تكتشف حقيقته سوى قرب النهاية قبل أن تهرب، زعيم عصابة يتستر في الدين ليواصل إدارة عمليات العصابة من وراء هذا الستار، أناس طيبون (مثل بائع الجمبري والمغنية) وأشرار مثل مساعدي المعلم عرفان.. مشاجرات عديدة تقع داخل «الخمارة» أي ذلك المقصف الذي يجتمع فيه أفراد العصابة، ومطاردة في حارة ضيقة بين خميس والمعلم عرفان تنتهي بمقتل عرفان على يدي المعلم بيومي الذي يتمكن من الهرب.. باختصار هناك صراع شرس بين الخير والشر ينتهي كما هي العادة، بانتصار الخير على الشر.

خميس هو الرمز المجسد للخير والاعتزاز بالنفس، كونه ينتمي للفقراء الذين «يرضون بقليلهم"- كما يردد حرفيا في بداية الفيلم- وهو أيضا متدين ومتمسك بالأخلاق من دون مغالاة، يحب أسرته ويحرص على بيته كما يحترم عمله ويخلص له مهما كلفه الأمر. هذا هو البطل الشعبي الجديد الذي أتى بعد حركة ضباط الجيش في 1952. وهو أيضا شأنه في هذا شأن معظم الأبطال الشعبيين في الفيلم المصري التقليدي، رجل يؤمن بالقضاء والقدر، يهتم بالمظاهر الدينية التي يتفاءل بها ويعتبرها مقدمة لأن ينصره الله على أعدائه. فهو يقيم ما يسمى «حضرة» أي حلقة انشاد ديني قرب نهاية الفيلم بعد نجاح إبنه (عليوة)، يقدم خلالها الطعام والشراب للجميع (رغم فقره وحاجته الواضحة). خلالها تتعرف المرأة الخرساء على القاتل، وبعدها مباشرة تنجلي الحقيقة ويقع القاتل في قبضة خميس، وكأن معجزة إلهية قد وقعت.

هذا هو شأن البطل في فيلم «توحة» (١٩٥٨) - إخراج حسن الصيفي- أي «رشاد» (يقوم بدوره محسن سرحان) الذي ينتمي أيضا للطبقة الشعبية الفقيرة أو المستورة- كما يقال، فهو سائق في شركة «أبو رجيلة» التي كانت تدير شبكة النقل العام في مدينة القاهرة قبل أن يطالها التأميم في أوائل الستينيات، لكنه يتمتع بالشهامة وطيبة القلب والقدرة على أن يكتم غضبه ويمتنع عن ارتكاب المعاصي رغم الاغراءات الشديدة التي يتعرض لها من جانب السيدة الحسناء أي «المعلمة توحة» (هند رستم) رمز الأنوثة الصارخة، التي تتحكم في الحارة كلها، فهي رغم كونها امرأة من الطبقة الشعبية إلا أنها تتميز عن

الجميع بما تمتلكه، فهي تملك المقهى والفرن ومحل البقالة، وتستخدم أي رجل ترى أنه يمكنه أن يساعدها في تنفيذ مآربها الخاصة، تغريه ثم تتزوجه، وبعد ان يستنفذ غرضه تطلقه، فهي تصر على الاحتفاظ بالعصمة في يدها. لقد تزوجت حتى الآن أحد عشر رجلا، كلهم كانوا يشتركون معها في الشر والجريمة، أما الاستثناء الوحيد فهو بطلنا.. رشاد.. النقي، الطاهر، الذي يقيم مع شقيقته (زهرة العلا) التي لم تتزوج بعد، وهو لا يتطلع إلى المال ولا يخضع أمام القوة، ولا تغريه كل ما تلوح له به المعلمة توحة من مال وجاه، وتلجأ هي الى التهديد بعد فشل الإغراء، ثم الى محاولة تصفيته جسديا أيضا، لكنها في قرارة نفسها، تكون قد بدأت تحبه، إنها تحب قوة شخصيته التي تجعله لا يرضخ لها ولا يخشى بأسه كما فعل الآخرون، بل إنه بفضل إيمانه بالله، يتمتع أيضا بالقوة الجسدية التي تجعله يتمكن عند الضرورة، من قهر أعدائه.

"رشاد" يضرب مثالا حيا لأعدائه في التسامح وطيبة القلب، فهو يرعى أبناء المعلم "فجلة» (محمود اسماعيل) الزوج الحالي للمعلمة، وقد تزوجته فقط لكي يساعدها في التخلص من رشاد رغم حبها للأخير، فالشر غالب عليها، ولكن رشاد بقدرته الكبيرة على التسامح، يجعل توحة تتغير، تضعف بفعل الحب، ثم تسقط مريضة تحت وطأة إرهاقها النفسي خلال انتقالها من عالم الشر، إلى عالم الخير، لكنها تتمكن أخيرا من اجتياز الأزمة بفضل «رشاد» الذي يكتشف أنه أصبح يحبها بعد أن تغيرت وأصبحت من الخيرين!

أمـا المعلـم «فجلـة» فينـال عقابـا إلهيـا عندمـا تدوسـه سـيارة فينتهـي الأمـر بـه وقـد قطعـت ساقه، وأصبـح عاجزا يسـير مسـتندا إلى عـكاز خشـبي. ومـن تلـك اللحظـة يبـدأ «الإنسـان» الـذي في داخلـه يسـتيقظ، وخصوصـا بتأثـير أخلاقيـات رشـاد «البطـل» الشـعبي الـذي ينتمـي طبقيـا إلى نفـس المحيـط، لكنـه يتميـز عـن الآخريـن بأخلاقياتـه المتمسـكة بالقيـم الدينيـة.

تقـترب الكامـيرا مـن وجـه المعلمـة وهـي تجلـس في فـراش المـرض، عـلى خلفيـة صوتيـة لاحتفـال ذي طابـع دينـي، تبتسـم، تقـترب الكامـيرا مـن وجهها أكـثر فيضيء بنـور الإيمـان والرضـا. ولكـن مـا هـذا الاحتفـال الدينـي الـذي يشـارك فيـه أنـاس كثـيرون ممـن يدقـون الدفـوف ويحملـون البيـارق والأعـلام، يتمايلـون يمينـا ويسـارا عـلى دقـات الدفـوف وهـم ينشـدون في ذكـر اللـه؟ الإجابـة تـأتي عـلى لسـان مسـاعد المعلمـة وهـو رجـل طيـب كان يعـرف أن طيبـة قلبهـا سـتنتصر في النهايـة عـلى نـوازع الـشر في داخلهـا: «دي ليلـة عاملاهـا المعلمـة توحـة لسـيدي الأربعـين.. ودبحـت لـه ٣ عجـول وصلحـت الجامـع بتاعـه»!

"توحـة" تنهـض مـن الفـراش، تهبـط السـلم، تذهـب الى الفـرن الـذي تملكـه، تقـرر تسـليم نفسـها للشرطـة مـع المعلـم فجلـة الـذي تـاب أيضـا بفضـل مـا موقـف رشـاد الإنسـاني معـه، فقـد كفـل أبنـاءه الأربعـة بينـما كان في السـجن، لقـد علمـه نعمـة الإيمان وفضيلـة التسـامح، والآن يـصر «فجلـة» عـلى أن يدفـع هـو ثمـن جرائمـه، يعلـن أولا تطليـق توحـة أمـام الجميـع، لـكي يتيـح لهـا أن تبقـى وتلحـق بحبيبهـا «رشـاد» عـلى صـوت دقـات الطبـول

والدفوف وذكر الله!

المرأة- أي «نزهة»- في «رصيف نمره ٥» ضعيفة، مهيضة الجناح، مضطرة للعمل لدى المعلم «عرفان الفرارجي» والعيش في كنفه، لكنها أمام هول ما يحدث وبعد اكتشافها جرائمه، تقرر الفرار وتلجأ إلى منزل «خميس» ترعى طفليه، وتعلن توبتها عن العمل في «الخمارة». فقد أصبح بطلنا «خميس» مثلا أعلى لها ولغيرها، تماما كما كانت طهارة «رشاد» وتمسكه بالفضيلة وعدم استجابته للطمع والشهوة، سببا في توبة «المعلمة توحة» وتخليها عن حياة الشر، رغم أنها- على النقيض من شخصية «نزهة» في الفيلم الأول، شخصية قوية مسيطرة، تملك الجمال والقوة والمال.

في الفيلمين عنف ومشاجرات وجرائم قتل، ونماذج شريرة تتصارع مع نماذج طيبة، وهو صراع لا يدور حول المال أو الملكية، بل بين الخير والشر، ويكون الوازع الديني في كلا الفيلمين، هو المؤثر الذي يلعب الدور الرئيسي في انتصار الخير على الشر، وتحويل الأشرار إلى طيبين. وبالتالي يمكن اعتبار الفيلمين بهذا المعنى من «الأفلام الدينية». فالعامل الحاسم في كليهما هو ذلك الموقف الأخلاقي للبطل. فهو نقيض المعلم بيومي مدعي الدين في «رصيف نمرة ٥»، ونقيض شراهة الرغبة في الاستحواذ ولو بالقتل في «المعلمة توحة».

وكان الجمهور- خاصة جمهور «الترسو- مهيأ في ذلك الوقت، لكي يجد نفسه ويتماثل مع «البطل» فهو مثله، يتحدث بلغته ويرتدي ملابسه، ويعتنق القيم التي تربى ونشأ عليها

سكان الأحياء الشعبية. ولكن صورة البطل بالطبع تتغير مع تغير المجتمع. وهي أيضا صورة متعددة الأوجه.

ثانيا: البطل الكاوبوي في «الوحش»

بداية لن نستند في تعاملنا النقدي مع فيلم «الوحش» (١٩٥٤) إلى أي من تلك المقولات التي توارثها الكثير من النقاد والكتاب والدارسين عند تناول أفلام المخرج صلاح أبو سيف، كما لن نتوقف أمام ما يسمى بـ "الواقعية"، ولن نناقش مفهوم الواقعية عند أبو سيف، ولا الأفكار التي سادت وأصبحت تهيمن كثيرا على عقول العامة والقراء والمشاهدين عن صلاح أبو سيف وأفلامه خاصة فيلم "الوحش"، كما سنستبعد من مجال التأثير، كل تصريحات صلاح أبو سيف نفسه وحكاياته الكثيرة عن الفيلم وظروف إنتاجه وتصويره وعلاقة قصته بقصة سفاح حقيقي كان يروع الناس في الصعيد المصري في الأربعينيات، بل سنتعامل مع الفيلم من خلال رؤية متحررة من الأفكار المتكررة القديمة، أي بنظرة جديدة تتعامل مع بناء الفيلم وتصميم مشاهده، دراميا وسينمائيا، من داخل الفيلم نفسه، مع وضعه في سياق عصره من ناحية التعبير بلغة السينما وهو ما يهمنا أساسا، وليس من حيث ما كان سائدا من أفكار أيديولوجية ربما تكون بعيدة تماما عن الفيلم وأسقطت من خارجه فيما بعد، وربما يبدو ما سنأتي به خلال تحليلنا للفيلم وكأنه يسبح في إتجاه معاكس لفكرة «الواقعية» أو «الالتزام» بالواقع، كما يراها كثيرون.

صحيـح أن فيلـم «الوحـش» يتعامـل أساسـا مـع موضـوع «إجتماعـي»، وصحيـح أيضـا أن كاتـب سيناريو الفيلـم (مـع صـلاح ابـو سـيف) هـو رائـد الروايـة «الواقعيـة» في مـصر أي الكاتـب الـروائي الراحـل نجيـب محفـوظ، لكـن «لغـة» الفيلـم تظـل هـي أفضـل مـا يعـبر عنـه، وأكـثر مـا يـدل عليـه ويصفـه ويصنفـه، مـع ضرورة التأكيـد عـلى أن كاتـب هـذا المقـال يعتـبر صـلاح ابـو سـيف، واحـدا مـن أهـم السـينمائيين المصريـين وأكثرهـم موهبـة وتميـزا وقـدرة عـلى التعبـير في تاريـخ السـينما المصريـة الـذي يزيـد عـن المائـة عـام.

يبـدأ فيلـم «الوحـش»- في المشـهد الـذي نشـاهده قبـل نـزول عناويـن الفيلـم (التـترات)- بلقطـات ناعمـة مصـورة مـن بعيـد (لقطـات عامـة long shots) مـع تعليـق صـوتي مـن خـارج الصـورة يبـدو كـما لـو كان يحـاكي أسـلوب "الجريـدة السـينمائية" أو بالأحـرى، أفـلام الدعايـة التسـجيلية التـي كانـت تنتجهـا مؤسسـات الدولـة الرسـمية في تلـك الفـترة، أي وقـت ظهـور الفيلـم عـام ١٩٥٤ مـن خـلال مـا عـرف وقتهـا باسـم «وزارة الإرشـاد القومـي» التـي أنشـأها نظـام يوليـو ١٩٥٢.

عـلى خلفيـة موسـيقى عسـكرية رسـمية وتحـت عنـوان يظهـر عـلى الشاشـة يقـول «قديمـا في أقـاصي الريـف»، تتحـرك الكامـيرا مـن اليسـار إلى اليمـين، عـلى صفحـة ميـاه الترعـة السـاكنة إلى طريـق ريفـي حيـث نـرى الفلاحـين وهـم يمتطـون ظهورالـدواب بينـما يعمـل آخـرون في الحقـول القريبـة، يرفـع أحدهـم المـاء مـن الترعـة بمغرفـة يدويـة عتيقـة، وينـزل البعـض الى ميـاه الترعـة للاسـتحمام

وسط الحيوانات، ثم نرى لقطات للفلاحين يدخلون المسجد لأداء الصلاة، ثم لقطة لفلاحة تحلب الجاموسة، ثم الفلاحين وهم يعملون بالفؤوس في الحقل، ثم نشاهد فلاحا يقود إحدى آلات الحرث الميكانيكية الحديثة. وفي الاتجاه المعاكس تدخل «الكادر» السينمائي آلة النورج يدفعها فلاح، ثم ساقية (ناعورة) ترفع المياه من الترعة الى الحقل.. فلاحات يقمن بطحن القمح بالآلات البدائية الموروثة. فلاحون يذرون القمح والشعير في الحقل. فلاحون يسيرون في طريق القرية، فلاح يركب إحدى الدواب. هنا ترتفع صوت الموسيقى التي لا تكف عن مصاحبة المشهد.



لقطة من فيلم «الوحش» لصلاح أبو سيف

على خلفية هذه اللقطات التسجيلية ومن بدايتها، يأتينا صوت المعلق الذي يقول بلهجة خطابية: «ما أجمل الحياة في الريف.. وما أهدأ العيش في ظلاله.. يشرق الصباح فتشرق معه

الوجـوه وترسـل الشـمس أشـعتها الدافئـة.. فترسـل معهـا السـكينة والأمـن.. صفـاء وهـدوء يوحيـان بالبهجـة والإشراق، ويبعثـان بالثقة والأمـل في مسـتقبل باهـر سـعيد. كل يسـعى وراء رزقـه. ويبحـث عــن عيشــه في جــو مــن التفــاؤل والســلام. في كل مــكان، وفي كل بقعـة، تجـد قـدرة الخالـق تنطـق بجلالـه. طبيعـة سـمحة وهبهـا اللـه لهـم، وأفاضهـا عليهـم مـن نعمائـه، يجـدون في ظلهـا الأمـن والاسـتقرار».

عـلى لقطـة ليليـة للفلاحـين وهـم يركبـون الـدواب، يواصـل المعلـق بصوتـه مـن خـارج الصـورة: «حقـا.. مـا أجمـل الحيـاة في الريـف.. ومـا أهـدأ...». لكـن التعليـق لا يكتمـل تقطعـه أصـوات طلقـات رصـاص مـع لقطـات قريبـة (close up) لوجـوه الفلاحـين تتقاطـع مـع وجـوه الجـمال، مـن هنـا ندلـف إلى موضـوع الفيلـم مباشرة دون إضاعـة الوقـت في تمهيـد طويـل.

قـدم أبـو سـيف هـذه المقدمـة الطويلـة التـي تصلـح كفيلـم تسـجيلي مسـتقل عـن «الحيـاة في الريـف» لـو أضفنـا إليهـا تعليقـا آخـر مختلفـا تمامـا يقـول لنـا مثـلا كيـف أن حيـاة الفـلاح في الريـف المـصري لم تتغـير منـذ آلاف السـنين إلا قليـلا، فهـو مـازال يسـتخدم النـورج والسـاقية والطنبـور والآلات البدائيـة في سـقي الـزرع وحصـده وتهذيـب الحصـاد.. إلـخ، لكـن أبـو سـيف بحسـه الـلاذع، أراد أن يجعـل مدخلـه إلى الموضـوع سـاخرا، فجعـل شريـط الصـوت يتناقـض تمامـا مـع شريـط الصـورة، فعـلى حـين تعكـس الصـورة المعانـاة والحيـاة البدائيـة التـي يعيشـها الفلاحـون، يقـول التعليـق الصـوتي «مـا أجمـل الحيـاة في الريـف...إلـخ» في سـخرية واضحـة.

موضوع الفيلم يدور حول «سفاح» أي مجرم ضليع في الاجرام في إحدى قرى الصعيد المصري هو عبد الصمد (محمود المليجي)، الذي يتزعم عصابة لترويع السكان، همه الأساسي الاستيلاء على أراضي الفلاحين بالتهديد والوعيد، ودفعهم إلى بيعها له بأبخس الأسعار، فإن لم يستطع يحرق المحاصيل ويفسد الأرض ويخطف الأبناء ويقتل الرجال، يعاونه ويتستر عليه ويدعمه الاقطاعي «رضوان باشا» (عباس فارس).

يشير الفيلم من البداية إلى الفساد القائم على مستوى الشريحة العليا في القرية، فخفير العمدة على نحو كاريكاتوري وتصوير نمطي، يملي على خفير مركز الشرطة عبر الهاتف في المشهد الأول بعد نزول العناوين، بلاغا عن حريق شب صباح اليوم نفسه في حقل الفلاح «هنداوي» (الذي سرعان ما سنعرف أنه لا يريد أن يدفع الاتاوة التي يفرضها عبد الصبور (الوحش) على الفلاحين). والخفير يذكر العسكري في المركز بما سبق أن طلبه منه لامرأته ، أي أنه مرتشي، والعمدة بالطبع يجعله يملي البلاغ «ضد مجهول» رغم معرفته بهوية المجرم وأعوانه، لأن العمدة نفسه يتستر على المجرم. وفي المشهد التالي نرى العمدة وهنداوي يشكو له، لكن العمدة يدعي عدم معرفته بالفاعل ويوجه السؤال عنه إلى الخفر المحيطين به مدججين بالسلاح فيتهربون من الإجابة عن السؤال، فهم يخشون على حياتهم من «الوحش»، وحتى هنداوي نفسه يخشى أن يتكلم بما يعرفه خوفا على أولاده من الموت على يدي «الوحش» وعصابته.

ومع تصاعد الأعمال الإجرامية التي يقوم بها الوحش وعصابته

ترسل الحكومة مأمورا جديدا الى مركز الشرطة في القرية للتعامل مع الوحش والقبض عليه. ومع وصول الضابط «رءوف» (أنور وجدي) يدبر له الوحش وعصابته مقلبا يضعه في موقف حرج، لكن عبد الصبور أي الوحش يظهر له كمنقذ، ثم يزوره في مكتبه بعد ذلك باعتباره صديقا، ويتودد إليه الضابط في مفارقة مثيرة للسخرية، إلى أن يعلم حقيقة أمره، ويبدأ الصراع الجدي بينهما. الضابط يحاول استغلال ادمان الوحش الأفيون لكي يوقع به، كما يلجأ إلى دفع هنداوي للتظاهر بأنه سيدفع له الاتاوة المطلوبة لكي يتفادى قتل ولده، حتى يتمكن منه لكن الوحش يتمكن في كل مرة من الإفلات، إلى أن يضيقوا الخناق عليه في النهاية فيسقط بعد أن يكون قد ارتكب الكثير من أعمال العنف والقتل وإرهاب أهل القرية.

هنا صراع بين الخير والشر، وبينما يظهر أهل القرية جبناء عاجزين عن التصدي لعصابة الوحش، رغم وجود شاب متعلم بينهم هو شوقي أفندي (سعيد خليل) الذي يحرضهم على الوحش في حين لا يجرؤ هو نفسه على التصدي له، ورغم محاولات الضابط تحريضهم ضد العصابة، فالطابع العام هو الاستكانة والاستسلام لجبروت الوحش واستبداده خاصة أنه مسنود من قبل رضوان باشا الذي يعتمد على دعمه له في الانتخابات، ومن العمدة وكل رجاله. لكن البطل الفردي المتمثل في الضابط رءوف- القادم من خارج القرية- من المدينة، هو الوحيد الذي يصر على مواجهة الوحش ومطاردته حتى النهاية رغم أن العصابة تختطف إبنه الصغير وتهدد بقتله.

ولا يهب أهل القرية ويلجأون إلى ما يمتلكونه من أسلحة، ويعلنون الحرب على العصابة إلا في النهاية بعد أن تجتاح القرية قوة شرطة ضخمة مدعومة من قبل الجيش. هنا، تغيب تماما فكرة «البطولة الجماعية» أو قوة المجموع في مواجهة الخارجين على القانون، ويبرز «البطل الفردي» تماما كما في أفلام الويسترن أي «أفلام رعاة البقر» أو الكاوبوي، فبطلنا (رءوف) يستخدم المسدس في مشهد تبادل اطلاق النار مع الوحش قرب النهاية على طريقة أفلام الويسترن، ثم يلتحم مع الوحش ويتعارك معه إلى أن يقهره بنفس الطريقة. ولاشك أن هذا الأسلوب يتناقض تماما مع المذهب «الواقعي» الذي لا يعترف بالبطل الفردي وبقدراته الخارقة. ولاشك أن هناك تأثرا كبيرا واضحا بأفلام الويسترن كما سنرى فيما بعد، وكان أحد أشهر أفلام الويسترن الأمريكية وهو فيلم «قيظ الظهيرة» High Noon قد عرض عام ١٩٥٢ (من إخراج فريد زينمان وبطولة جاري كوبر). في هذا الفيلم نرى أيضا بلدة في الغرب الأمريكي يروعها مجرم وعصابته، وأهل القرية يجبنون عن مواجهة المجرم خوفا من بطشه وعصابته، ولكن مأمور الشرطة الغريب عن البلدة، يصر على التصدي له وحده مهما كلفه الأمر. أليس هذا هو نفسه موضوع فيلم «الوحش» إذا ما جردناه من التفاصيل؟!

الوحش يتردد على «نعسانة» (سامية جمال) غازية القرية الحسناء المتزوجة من «قرني» (محمد توفيق) وهو فلاح فقير معدم ضعيف الشخصية، ويقيم معها الوحش علاقة جنسية بمعرفة زوجها الذي يرفض هذه العلاقة ويشعر بالغضب

الشـديد لهـذا التـدني لكنـه عاجـز عـن فعـل أي شيء، ومـع وصـول الضابـط الجديـد يتشـجع ويقبـل فكـرة الضابـط بتدبـير مكيـدة للقبـض عـلى الوحـش عندمـا يكـون مختليـا بنعسـانة، لكـن المكيدة تفشـل ويتمكـن الوحـش مـن الهـرب، ثـم ينتقم مـن «قـرني» بقطع لسـانه حتـى يكـون عـبرة لغـيره.

"نعســانة" الغازيــة، نمــوذج كان شــائعا في الأفــلام المصريــة في الأربعينيـات والخمسـينيات مـن القـرن المـاضي، وهـو نمـوذج لاشـك فـي أصولـه الحقيقيـة في الصعيـد تحديـدا، وكانـت «الغازيـة» وهـي راقصـة تـأتي مـن خـارج القريـة، ليـس معروفـا مـن أيـن جـاءت فهـي تتجـول وترحـل مـن قريـة إلى أخـرى، قـد تكـون فتـاة بدويـة فقـدت شرفهـا أو تمـردت عـلى تقاليـد القبيلـة واشـتغلت بالرقص أو قـد تكـون غجريـة. لكنهـا نمـوذج مقبـول رغـم جـرأة مـا تقـوم بـه قياسـا إلى التقاليـد المتزمتـة الغاشـمة في الريـف عمومـا والصعيـد خصوصـا. وهـي ترقـص وتغنـي وتعمـل في تسـلية الزبائـن وهـم عـادة مـن السـائقين الذيـن يـترددون عـلى «الخـص» الـذي تتخـذه مكانـا أو كـرا لهـا بمسـاعدة عشـيق أو رجـل يسـعى لاسـتغلالها، والخُـص هـو ذلـك الكـوخ المصنوع مـن أعـواد «الغـاب» وكان يوجد عـادة عـلى أحـد جانبـي الطريـق الريفـي لتقديـم الشـاي والجـوزة للسـائقين. وكان يقـدم ايضـا مشروبـات مسـكرة رديئـة ورخيصـة. ونلاحـظ أن الدكتـور طـه حسـين قـدم شـخصية «الغازيـة» في روايـة «دعـاء الكـروان»، وهـي شـخصية «زنوبـة» التـي قامـت بدورهـا في الفيلـم المأخـوذ عـن الروايـة ميمـي شـكيب. ولم يكـن نجيـب محفـوظ ليسـتخدم شـخصية كهـذه دون أن تكـون لهـا أصـول في الواقـع نفسـه، لكـن لابـد مـن الإقـرار بـأن وجودهـا «الدرامـي»

علـى شاشـة السـينما، كان يـؤدي غرضـا يتجـاوز دورهـا في الواقـع.

صـلاح أبـو سـيف لا يسـتخدم «الخُـص» كـما عرفناه في أفـلام أخرى، لكنـه يسـتخدم ديكـورا شـبيها تمامـا بديكـور البـار والفنـدق الـذي نعرفـه في أفـلام الغـرب الأمريـكي: مبنـى خشـبي أو فنـدق مكـون مـن طابقـين يربـط بينهـما سـلم داخـلي. في الطابـق الأرضي يقـع البـار الـذي يتجمـع فيـه الرجـال، يشربـون ويدخنـون، وفي الطابـق العلـوي تقـع غـرف النـوم التـي يتـم تأجيرهـا أو يقطنهـا أصحـاب الفنـدق. هنـا في «الوحـش» تقيـم الغازيـة وزوجهـا في الطابـق العلـوي، وتهبـط إلى الطابـق السـفلي عـبر السـلم الداخـلي إلى الصالـة حيـث ترقـص أمـام الرجـال المتحلقـين يشربـون ويصفقـون أو يشـاركونها الرقـص، وتتصاعـد سـحابات دخـان «الجـوزة» الـذي ينفثـه الرجـال، ويـأتي «الوحـش» ويصعـد مـع رجالـه إلى غرفـة نعسـانة، قبـل أن يتركـوه وحـده يختـلي بهـا.

نعسـانة هـي المـرأة التـي ترتبـط بالرجـل القـوي الـذي يمكنـه حمايتهـا لأنهـا غريبـة لا أهـل لهـا ولا عـزوة. وهـي مقابـل للمـرأة المكسـيكية التـي يعشـقها الرجـال في فيلـم «قيـظ الظهـيرة» لكنهـا مازالـت تحـب البطـل أي الضابـط، رغـم أنـه تـزوج حديثـا، فتضطـر لـترك البلـدة.

وكـما أن أجـواء الرقـص والـشراب داخـل هـذا الديكـور في فيلـم «الوحـش» مقتبسـة مـن «الويسـترن» الأمريـكي كذلـك مشـهد الرقـص في السـاحة الكبـيرة قـرب السـوق الواقـع خـارج زمـام القريـة، حيـث ترقـص سـامية جـمال رقصـة مـن أجمـل مـا عرفتـه السـينما المصريـة.. هـو رقـص تعبـيري يتسـم بالجـمال والرقـة

والتصميم البديع. تتحرك الكاميرا في لقطة بعيدة long shot (عامة) من اليمين إلى اليسار، في ساحة السوق التي تزدحم بالفلاحين وهم يبيعون ويشترون، ثم ننتقل عن طريق القطع cut إلى دائرة تستعرضها الكاميرا ببطء، لمجموعة من الرجال يصفقون على إيقاعات الدفوف ونغمات الناي لموسيقى شعبية شائعة، وفي لقطة متوسطة، نرى عبد الصبور (الوحش) جالسا يتناول الشاي، كأنه ملك غير متوج يحيط به الرجال وهم يصفقون بأيديهم بطريقة خاصة مستمدة تماما من إيقاعات الفلاحين في الصعيد. تدخل نعسانة إلى الدائرة الواسعة ترقص، وتدور وهي ترقص على الرجال الواقفين في الدائرة وتدور معها الكاميرا، وتتصاعد الموسيقى والإيقاعات، وتتسارع حركة صفق الرجال لأيديهم مع تحريك أجسادهم.

هذا مشهد نموذجي في سحره وجماله وقوة الإبداع فيه مع بساطة آثرة. ليس من الممكن أن ينسى أي مشاهد للفيلم هذه الرقصة التي تقترب من التعبير بالايقاع والجسد والموسيقى كما لو كانت «أوبرا من الصعيد»، فالمشهد يتميز بالجمال والانسيابية في الحركة، كما يتميز بايقاعه الخاص الذي تخلقه الحركة، حركة الأجساد والأيدي وحركة الكاميرا، ويتناغم مع الموسيقى والإيقاعات الراقصة. ولا يركز صلاح أبو سيف على جسد الراقصة بقدر ما يصور علاقتها بالفضاء، في إطار التكوين البديع للرجال الموجودين داخل تلك الدائرة، وهو يصورها مرة واحدة عن قرب عند نهاية المشهد الذي يستغرق دقيقة و٣٦ ثانية. في هذه اللقطة تقترب نعسانة من «الوحش» ترقص له بابتسامة عريضة على وجهها. إنه أيضا مشهد غريب» على

الفيلم المصري عموما، قريب من أجواء «الويسترن». الوحش يجلس في استرخاء يتناول الشاي، يتطلع إلى الراقصة، يحيط به مئات الرجال من أهل القرية، والمقصود تجسيد قوته وسطوته على الأهالي وتطويعهم له، فهم يصفقون ويرقصون مع الراقصة التي يعلمون جميعا أنها «امرأة الوحش»!

من هذا المشهد ننتقل إلى الجهة الأخرى من الساحة، إلى السوق، حيث نرى رجال العصابة وهم يهددون الفلاحين الذين يبيعون المواشي والمحاصيل ويشترون السلع من خضراوات وفواكه وأوان فخارية وغيرها، بضرورة دفع الإتاوة المقررة. أي أننا في المشهد نفسه نرى النقيضين: الاسترخاء والرقص، وممارسة الاجرام والابتزاز والسرقة.

في أحد المشاهد يتسلل الوحش متنكرا في زي ممرض إلى المستشفى حيث يرقد الضابط رءوف بعد إصابته بطلق ناري أثناء مطاردته الوحش بعد فشل تدبير القبض عليه بتهمة الزنا، ولكن الوحش يضطر إلى الفرار بعد أن ينكشف أمره، فيقفز من نافذة الطابق الأول في المستشفى إلى حيث ينتظره رجاله بالخيل في أسفل، يقفز على حصانه برشاقة، ثم يفر مسرعا مع رجاله الذين يأخذون في إطلاق النار في اتجاه مبنى المستشفى قبل أن يفروا مع زعيمهم، في مشهد « مألوف تماما من افلام الويسترن.

في مشهد آخر يجلس رضوان باشا يأكل بطة، يستخدم يديه في تقطيع لحمها ويلقي ببعض القطع في صحن على المائدة إلى كلبه. يظهر رضوان باشا من جانبه إلى يمين الكادر، في لقطة

قريبة، بينما يستخدم أبو سيف عمق المجال لكي يرينا الطرف الآخر الذي يقف على الناحية الأخرى من المائدة أمام رضوان باشا (فهو لا يجرؤ على الجلوس أمامه)، إنه الفلاح هنداوي الذي جاء لكي يقترض من الباشا مائة جنيه ليدفعها إتاوة للوحش حتى ينقذ حياة إبنه الذي خطفته العصابة. رضوان لا ينظر إليه بل يحدثه بينما هو مشغول في التهام الطعام الدسم. ويهيمن رضوان على الكادر بحجمه الضخم في المقدمة بينما يتضاءل جسد هنداوي الذي يخاطبه بذلة وتضرع في المؤخرة. في نهاية المشهد بعد أن يوافق الباشا على إقراض هنداوي المبلغ مقابل أن يبيعه أرضه، ينهض ويتجه نحوه، يطلب منه أن يذهب الى البيت وينتظره هناك (رضوان يتحدث وهو مازال يمضغ الطعام) بينما الرجل يبدو منكمشا أمامه. وحينما يهم الرجل بالانصراف يقول له رضوان وهو يشير بيده نحو المائدة: مش كنت تقعد تطفح لك لقمة معايا؟! يتردد الرجل. يتوقف لحظة قبل أن يرد قائلا وهو يغلي من الغيظ»: إلهي يعمر بيتك ياسعادة الباشا!

هنا يستخدم أبو سيف التكوين وحركة الممثل داخل المشهد ببراعة للتعبير عن التناقض بين الشخصيتين وتجسيد المأزق الذي يضطر هنداوي للوقوف بين يدي الباشا على هذا النحو، كما يستخدم الحوار وطريقة المكتوب بمهارة والذي يعبر بدقة عن التناقض بين الشخصيتين.

يستخدم أبو سيف مشهدا مألوفا في الريف المصري وهو عرض الأراجوز أي الدمى التي يحركها رجل من الخلف أمام مجموعة

مـن الأطفـال بينـما يراقـب أعـوان الوحـش منـزل الضابـط. وعندمـا يـرى الضابـط وهـو يخـرج متنكـرا في زي مشـابه لما يرتديـه الوحـش، يتعـرف محـرك الدمـى عليـه فيطلـب مـن الأولاد الانـصراف ويطلـب مـن مسـاعده الـذي يقـوم بتحريـك الدمـى أن يلملـم أشـياءه ويـسرع لـكي يخـبر الوحـش. ويسـتخدم أبـو سـيف أيضـا مشـهدا شـبه تسـجيلي لمجموعـة مـن نسـاء القريـة تتقدمهـن زوجـة هنـداوي وهـي تحمـل ابنهـا الـذي قتلتـه العصابـة عـلى يديهـا، بينـما تسـير النسـاء خلفهـا، ترتديـن السـواد، وتندبـن عـلى الميـت باسـتخدام لغـة ذات إيقـاع خـاص حسـب التقليـد الصعيدي المعـروف بــ «التعديـد» عـلى المـوتى.

ويلجـأ أبـو سـيف إلى نسـج مشـهد طويـل نسـبيا «فوتومونتـاج» يعـرض خلالـه تطـور الأعـمال الاجراميـة التـي ترتكبهـا عصابـة الوحـش وتصاعدهـا، مـن خـلال تصويـر عناويـن الصحـف، واعتـداء افـراد العصابـة عـلى الفلاحـين وحـرق الحقـول، وإطـلاق الرصـاص، وهـدم البيوت..إلـخ.

فيلـم «الوحـش» عمـل سـينمائي ذو خـط بوليـسي أي كان يصلـح لأن يكـون فيلـما مـن نـوع thriller لكـن صلاح أبـو سـيف يجعـل منـه فيلـما «ملحميـا» epic، يعـرض لصعـود أسـطورة الوحـش ثـم نهايتهـا عـلى أيـدي «البطـل».. «الشـجيع».. الـذي كان كل جمهـور «الترسـو» في مـصر ينتظـره ويبتهـج لمـا يفعلـه خاصـة عندما يشـتبك مـع الشريـر ويضربـه ويسـقطه ثـم يقبـض عليـه.

محمـود المليجـي هـو البطـل الحقيقـي للفيلـم، ولا حاجـة بنـا إلى التدليـل عـلى تفوقـه في أداء الـدور بسـحر خـاص رغـم قسـوة

الشخصية وإجرامها، فهو يتفاعل مع الشخصية وينفعل بها ويؤديها دون نمطية، بل ويبدو بوضوح أن جشعه ورغبته في الاستحواذ والتملك وتوسيع رقعة ملكيته الزراعية تملأ نفسه بالقسوة والعنف وتدفعه إلى ارتكاب المزيد من الجرائم. وهو في الوقت نفسه، يرغب في الاحتفاظ بعلاقته بعشيقته «نعسانة» الحسناء التي تريد أن تغادر معه القرية حيث يبدأ الإثنان حياة جديدة. ونعسانة بهذا المعنى ليست شريرة بالضرورة بل هي تسعى لأن تكون بالقرب من رجل قوي يحميها في مجتمع ظالم قاس لا يرحم. ولذلك نراها في أحد المشاهد والضابط رءوف يطلب منها أن ترتب له موعدا مع الوحش في الجبل، تتودد إلى الضابط، وتحاول إغراءه بفتنتها وتقول له: إنها أحبت مجرمين وأشرار فلم لا تجرب أن تحب ضابطا هذه المرة؟!

أما المرأة في الفيلم بشكل عام فهي زوجة تقليدية مغلوبة على أمرها، سلبية، تخشى على أبنائها كما تفعل زوجة الضابط القادمة من القاهرة وكل مهمتها تدبير البيت ورعاية إبنهما، وهي تكاد تنهار بعد قيام العصابة باختطافه، بل وتهدد زوجها بأنها ستذهب بنفسها إلى الجبل وتعطي الوحش كل ما تملكه من حلي ذهبية لإنقاذ ابنها. هذا على مستوى امرأة الطبقة الوسطى، أما على مستوى امرأة الطبقة الدنيا، فلا يختلف الأمر كثيرا، فزوجة «قرني» تحذر زوجها من مغبة تعاونه مع رجال الشرطة، وتفزع فزعا شديدا عندما يختطفون ولدها ويهددون بقتله، وبعد أن يُقتل فعلا تقود الجنازة التي تردد خلالها النساء المتشحات بالسواد العديد المشهور في الريف الصعيدي، وكأنها تقول: كان قلبي يشعر بما سيحدث!

على المستوى الأشمل، لاشك أن الصورة التي يرسمها صلاح أبو سيف بالاشتراك مع نجيب محفوظ هي صورة لمجتمع طبقي، تدافع الطبقة فيه عن مصالحها ولو بالارتباط بأعتى المجرمين، بل إن الفيلم يقول أيضا إن لا فرق بين عبد الصبور (الوحش) وبين رضوان باشا الإقطاعي، فكلاهما يسعى للتملك والتوسع في الملكية على حساب صغار الفلاحين. وما المشهد الذي يدور بين رضوان باشا وقرني سوى تجسيد لذلك «النهم» الذي يعبر عنه بالتهام رضوان باشا لحم البطة أمام الفلاح المسكين المهدد بفقدان قيراطي الارض التي يأكل منها هو وأسرته.

سامية جمال أدت دور نعسانة ببراعة وأضفت عليه رونقا خاصا بسحرها ورقصها البديع المعبر، وتميز أداء العملاق عباس فارس (في دور رضوان باشا) كما تفوق نظيم شعراوي كمساعد للوحش، وسعيد خليل في دور شوقي أفندي، ومحمد توفيق (في دور قرني زوج نعسانة) وسميحة أيوب في دور زوجة الضابط. إلا أن المشكلة الأساسية في الفيلم تكمن في أداء أنور وجدي في دور الضابط رءوف الذي يفترض أنه رجل تطبيق القانون بصرامة، فهو يبدو وكأنه لا يعرف ما إذا كان يمثل دورا مضحكا أم جادا، هزليا أم دراميا، وهو لا يعرف كيف يمسك بالمسدس ولا كيف يطلق النار، وعندما يطلق النار يبدو وكأنه يعاني من الشعور بالذنب، وعندما يتحدث يأتي صوته سطحيا خطابيا محايدا خاليا من الانفعال، ويؤدي جميع المشاهد التي يظهر فيها بطريقة واحدة ونبرة صوت واحدة. ولاشك أن وجود أنور وجدي في الفيلم يعود إلى الشعبية الكبيرة التي كان يتمتع بها في ذلك الوقت (١٩٥٤). ومن الواضح أن صلاح أبو سيف رضخ

لهذا الاختيار مضطرا لضمان إنتاج الفيلم.

في نهاية الفيلم بعد أن تنتهي الأحداث «نهاية سعيدة» بالقبض على الوحش وعصابته، يعود صلاح أبو سيف إلى سخريته، بما يوحي بأن الأمور لن تتغير كثيرا رغم تلك النهاية (السينمائية) البديعة، فعلى لقطة تتحرك فيها الكاميرا حركة عكسية لما شاهدناه في المشهد الأول، أي من اليمين إلى اليسار، نرى الفلاحين وهم يدفعون الجمال المحملة بالقش، ثم صفحة المياه الساكنة في الترعة، والضفة الأخرى من الترعة بأشجارها الباسقة، ثم تستدير الكاميرا من زاوية مرتفعة لتكشف عن المكان وجماله الخاص وسكونه الخلاب، ويأتي التعليق النهائي يقول: «وعاد الريف إلى طبيعته الأصيلة السمحة. وعاش الناس في سلام واطمئنان. حقا.. ما أجمل الحياة في الريف. وما أهدأ العيش في ظل الأمن والاستقرار».

ولابد أن المتفرج سيدرك السخرية الكامنة في مشهد النهاية تماما كما أدركها في مشهد البداية. وما بين البداية والنهاية، يصنع صلاح أبو سيف «ويسترن» مصري بتقاليد خاصة جديدة مصرية تماما، وهذا ما يضفي على فيلمه سحره الخاص.

ثالثا: البطل المتحول في «سوق السلاح»

عن سيناريو لجليل البنداري وعبد الحي أديب أخرج كمال عطية فيلم «سوق السلاح» (١٩٦٠) بطولة فريد شوقي ومحمود المليجي وهدى سلطان. نفس أبطال عدد من أفلام الفترة التي كانت تنال شعبية كبيرة، وكانت تدور في عالم تجار

المخـدرات وكيـف يصنـتر الخـير عـلى الـشر في النهايـة.

البطـل هنـا هـو «سـيد» (فريـد شـوقي) الـذي يلتحـق بعصابـة المعلـم شـكورة (محمـود المليجـي) يسـاعده في توزيـع وتهريـب المخـدرات إلى أن يصبـح سـاعده الأيمـن الـذي لا يمكنـه أن يسـتغنى عنـه، لكـن سـيد يقـع في حـب المغنيـة بهيـة (هـدى سـلطان) ولكـن بعـد أن يكـون شـكورة بالتعـاون مـع سـيد قـد قتـلا بطريـق الخطـأ شـقيقها صـلاح (حسـن يوسـف) الـذي كان طالبـا في كليـة الشرطـة لكنـه آثـر العمـل ضمـن العصابـة في توزيـع المخـدرات لـكي يدخـر مبلغـا يكفـل لـه أن ينفـق عـلى شـقيقته وبالتـالي يعتقهـا مـن العمـل في الرقـص والغنـاء.

ومـن الممكـن أن نتصـور بالطبـع كيـف يعمـل الحـب عـلى تحـول سـيد مـن النذالـة والجريمـة إلى النبـل والتوبـة، في تكـرار لفكـرة أن الخـير الكامـن في النفـس البشريـة يمكـن أن يقهـر الـشر بالحـب، وأمـا الشريـر الـذي لا يعـرف قلبـه الحـب (المعلـم شـكورة) فهـو ينتهـي قتيـلا عـلى أيـدي رجـال الشرطـة بعـد ـ أن أصر حتـى النهاية عـلى ولـوج طريـق الجريمـة والـشر.

ملامح البطل «سيد» هنا تتمثل فيما يلي:

فقـير يبحـث عـن رزقـه ولا يجـد مـن يسـانده في البدايـة سـوى بهيـة التـي تمنحـه مبلغـا مـن المـل لـكي يعـود مـن أحيـث أتى أي إلى بلدتـه بعـد القبـض عـلى قريبـه (المعلـم محمـد رضـا الـذي كان يسـاعد المعلـم شـكورة ووقـع في قبضـة الشرطـة). لكـن سـيد لا يعـود فالمعلـم شـكورة يعجـب بقوتـه وجرأتـه وشـجاعته وييسـتقطبه عن

طريـق الاغـراء بالمـال للعمـل مـع.

بعـد ذلـك تتطـور شـخصية سـيد، مـن تابـع مخلـص أمـين للمعلـم يشـعر بالـولاء لـه مهـما كلفـه الأمـر، إلى نـد لـه، يناقشـه ويتعامـل معـه عـلى نفـس المسـتوى بـل ويطالـب أيضـا بنصيـب أكـبر في العمليـات التـي تقـوم بهـا العصابـة ويتصـدى هـوة لقيادتهـا في الموقـع. وبعـد ذلـك يصبـح سـيد ممزقـا بـين حبـه لبهيـة التـي تكـره المعلـم شـكورة وترغـب في الانتقـام منـه لاعتقادهـا أنـه كان وراء مقتـل شـقيقها، وبـين ولائـه للمعلـم شـكورة الـذ يعتـبره «ولي نعمتـه» كـما يقولـون، وهـو الـذي أتـاح لـه فرصـة الصعـود. هـذا التناقـض بـين الجانبـين سيحسـم في النهايـة بعـد ان يـدرك أن شـكورة لا يهمـه سـوى المـال بـل وأنـه أراد ايضـا التخلـص منـه ومـن بهيـة معـا.

إخـراج كـمال عطيـة يركـز كثـيرا عـلى تطـور الشـخصية سـواء مـن خـلال طريقـة الملبـس والحديـث بـل والتعامـل التـي يجسـدها المخـرج مـن خـلال حركـة الممثـل داخـل الديكـور، كـما يهتـم كثـيرا بمشـاهد المطـاردات و»الأكشـن» المليئـة بالـضرب والاشـتباك بالأيـدي التـي ينتـصر فيهـا «البطـل»- فريـد شـوقي- دائمـا مهـما بـدا أحيانـا أنـه عـلى وشـك الهزيمـة أو الانهيـار، ومهـما بـدا أن غريمـه (محمـود المليجـي) قـد تمكـن منـه وقبـض عـلى زمـام الموقـف. وكل هـذه السـمات منقولـة بدقـة مـن أفـلام العصابـات الأمريكيـة الـت يكانـت سـائدة في الخمسـينيات بمـا في ذلـك مـا يعـرف بــ «الفيلـم نـوار».

ويلاحـظ أيضـا أننـا أمـام شـخصية مثـل بهيـة التـي تتكـرر عـلى تنويعـات مختلفـة مـن فيلـم إلى آخـر، كـ «عالمـة» أو راقصـة ومغنيـة شـعبية تبـدو مبتذلـة لكنهـا شريفـة تعـرف كيـف تحافـظ عـلى شرفهـا وسـط غابـة مـن الرحـال الأشـداء، بـل إننـا نراهـا في هـذا الفيلـم وهـي تتحـدى المعلـم شـكورة في مشـهد مـن المشـاهد الأولى في الفيلـم، وتواصـل الرقـص والغنـاء في منزلهـا مـع فرقـة موسـيقية صغـيرة بينـما المعلـم ورجالـه يجلسـون فيـما يبـدو أنـه سراداق عـزاء تحـت دعـوى أن قريبـا لـه قـد تـوفي، وذلـك كغطـاء لتمريـر شـحنة مـن المخـدرات داخـل الكفـن والنعـش. وبالطبـع الجمهـور يعـرف الحيلـة لكـن بهيـة لا تعـرف وبالتـالي كان المعلـم شـكورة يحتـج مـع مسـاعديه عـلى سـلوكها هـذا الـذي يعتبرلاونـه خارجـا عـن التقاليـد التـي تراعـي حرمـة الميـت، في حـين أنهـم يمارسـون فعـلا إجراميـا لا علاقـة لـه بالقيـم الأخلاقيـة!

"بهيـة" راقصـة لكنهـا شريفـة، وهـو يلجـأ إلى مثـل هـذا العمـل مضـطرة لـكي تنفـق عـلى تعليـم شـقيقها الصغـير صـلاح بعـد أن تـوفي والداهـما ولم يـتركا لهـا سـوى البيـت الـذي تقيـم فيـه. وصـلاح يشـعر بالخجـل أمـام زملائـه الذيـن يسـخرون مـن مهنـة شـقيقته، وهـي ترغـب في الكـف عـن مثـل هـذا العمـل، لكـن هـذا لـن يحـدث كـما تقـول، سـوى بعـد ان يتخـرج صـلاح مـن كليـة الشرطـة التـي يـدرس بهـا. وصـلاح يقيـم علاقـة مـع أحـد مسـاعدي المعلـم شـكورة (سـعيد خليـل) ويرجـوه أن يمنحـه قطعـا مـن المخـدرات لتوصيلهـا للزبائـن أي يعمـل كمـوزع مخـدرات مقابـل أجـر لـكي يدخـر مـا يتيـح لـه الانفـاق عـلى شـقيقته ويجنبهـا العمـل كراقصـة. ولكنـه يـكاد يسـقط في أيـدي رجـال الشرطـة فيبتلـع

قطعـة مخـدرات ويتجـه الى منـزل يتخـذه المعلـم شـكورة وكـرا حيث يطالـب المسـاعد سـعيد خليـل بـضرورة احضـار طبيـب لكـن المعلـم يرفـض خشـية مـن أن اتضـاح الحقيقـة وبالتـالي القبـض عليهـم جميعـا، لكـن الرجـل يـصر فـلا يكـون هنـاك مفـر سـوى بقتلـه، ثـم يقـوم شـكورة باجـراء عمليـة غسـيل معـدة بمسـاعدة سـيد، بطريقـة بدائيـة مـما يـؤدي الى وفـاة صـلاح، الـذي يلقـون جثتـه في الحـارة قـرب منـزل شـقيقته.

البطـل يتطهـر بالحـب، وينتقـل مـن عـالم الجريمـة، الى مقاومـة الجريمـة ومسـاعدة الشرطـة في القبـض عـلى العصابـة وقتـل شـكورة. وهـو يحـاول رفـع السـلاح في وجـه الشرطـة، ولكـن يقبـض عليـه أيضـا لـكي يدفـع جـزاء مـا ارتبكـت يـداه وإن كان الجمهـور يعـرف بالطبـع أن الحكـم عليـه سـيكون مخففـا بسـبب تعاونـه مـع الشرطـة. وبهيـة تقـول لـه في النهايـة إنهـا سـتنتظره. وبهـذا يكـون الجمهـور قـد ضمـن تلـك النهايـة السـعيدة التقليديـة التـي يتوقعهـا.

البطـل الشـعبي في إطـار الميلودرامـا الأخلاقيـة قـد يسـقط أولا تحـت إغـراء المـال أو الجنـس، أو كلاهـما، بفعـل الفقـر والحرمـان، فينحـرف ويضـل الطريـق، لكـن التجربـة العاطفيـة التـي يمـر بهـا بصـدق، تكفـل لـه التطهـر وإدراك الخـير مـن الـشر، فيتجـه طائعـا ليجعـل الخـير يغلـب عـلى الـشر، وينحـاز للطهـارة، ويلجـأ إلى التكفـير.

في فيلـم «لمـاذا أعيـش» الـذي كتبـه عبـد الغنـي قمـر (قصـة وسـيناريو وحـوار) وأخرجـه ابراهيـم عـمارة وعـرض عـام ١٩٦١،

نـرى البطـل الشـعبي صـلاح (شـكري سرحـان) فقـيرا يرفـض واقعـه ويتمــرد عليــه. واقــع البــؤس والفقــر والحرمــان بســبب تقصــير أبيـه تجاهـه وتجـاه والدتـه بعـد ان أدمـن الخمـر فأهمـل تعليـم ابنـه، وأصبـح مكتوبـا عليـه أن يمـارس عمـلا بسـيطا تافهـا يتلخـص في طـلاء الابـواب والجـدران، لكـن عمـلا كهـذا لا يـدر عليـه مـا يرغـب فيـه مـن مـال لـكي يكفـي أمـه الحاجـة، ويتـزوج الفتـاة التـي يحبهـا «نبيلـة» (سـعاد حسـني). الأب ينتحـر، بعـد ان بلـغ بـه اليـأس مبلغـه، وصـلاح يريـد أن يصعـد ويصبـح مثـل غـيره مـن الشـباب الذيـن ينفقـون عـن سـعة رغـم أنهـم يعملـون في مهـن متواضعـة في الميناء ولكـن مـع عصابـة تبتـز التجـار، يتزعمهـا شـاب مفتـول العضـلات يدعـى جميـل (كـمال صـلاح الديـن) يصفـف شـعره ويبـدو بشـاربه وهيئنـت مثـل صـدام حسـين وقـت في شـبابه وقـت أن كان يعيـش في القاهـرة في نفـس الفـترة مـن أوائـل السـتينيات!

شـقيق نبيلـة الحـاج مصطفـى (محسـن سرحـان) رجـل طيـب وشريـف، يعمـل مسـتخلص في الميناء ويحـرض التجـار عـلى عـدم الانصيـاع لتهديـدات عصابـة جميـل. لكـن جميـل لا يكـف عـن تهديـده يريـده أن يسـاعد العصابـة في تمريـر شـحنة مخـدرات. وجميـل لا يديـر الأمـور بنفسـه ولكـن هنـاك الزعيـم الكبـير الخفـي الـذي لا نـراه ولا يعرفـه أحـد باسـتثناء جميـل، وهـو لا يظهـر عـلى المـلأ بـل يديـر العصابـة مـن خلـف السـتار. وهنـاك

ربعا: البطل المنقذ في «أبو حديد»

عـرض فيلـم «أبـو حديـد» في ٢٩ ديسـمبر ١٩٥٨. كانـت صـورة البطـل عـلى المسرح السـياسي أي صـورة جـمال عبـد النـاصر، قـد أصبحـت ترتبـط بتحقيـق الوحـدة بـين مـصر وسـوريا في فبرايـر ١٩٥٨، وبـدء سياسـة إصلاحيـة جديـدة سـتصل إلى حـد تأميـم البنـوك والـشركات في ١٩٦٠. كان المنـاخ السـائد يـبرز ويدعـم صـورة القائـد الـذي جـاء مـن وسـط الشـعب، وهـو في الأصـل ينتمـي إلى البسـطاء منهـم، يشـعر بآلامهـم، ويريـد أن يحقـق لهـم شـيئا ملموسـا بعـد سـنوات طويلـة مـن القهـر والظلـم والتهميـش.

هـذه الأفـكار انعكسـت في أواخـر الخمسـنيات عـلى عـدد كبـير مـن الأفـلام المصريـة، وصبغـت صـورة «البطـل الشـعبي» الـذي اتفقنـا عـلى أنـه ليـس «ابـن الطبقـة الوسـطى» بـل القـادم مـن أوسـاط «الشـغيلة» الكادحـين. وقـد يكـون عامـلا أو سـائقا أو حـمالا في المينـاء. أمـا في فيلـم «أبـو حديـد»- إخـراج نيـازي مصطفـى عـن قصـة وسـيناريو عبـد الحـي أديـب بالاشـتراك مـع نيـازي مصطفـى نفسـه، وحـوار السـيد بديـر- فقـد كان البطـل صيـادا. وهـو دائمـا في طليعـة رفاقـه، يتمتـع بالوعـي الطبقـي الـذي يجعلـه يسـتطيع أن يواجـه الظلـم ليـس فقـط بالقـوة الفرديـة، بـل بقيـادة حركـة تمـرد أو ثـورة منظمـة كـما نـرى في الفيلـم.

بطلنـا «حسـن أبـو حديـد» (فريـد شـوقي) إبـن لصيـاد عجـوز يلقـى مصرعـه في بدايـة الفيلـم عـلى يـدي المعلـم «جابـر» (عبـد الـوارث عـسر) الـذي كان يختبـيء في كـوخ الصيـاد العجـوز عـلى شـاطيء البحـر مـع شريكـه المعلـم «عطيـة الحنـش» (محمـود

المليجي)، هربا من مطاردة الشرطة لهما أثناء قيامهما بانتشال شحنة من المخدرات من على شاطيء البحر. لكن المعلم جابر لم يكن يقصد قتل الصياد العجوز، بل كان فقط يحاول إسكاته لكي لا يصرخ فيلفت نظر الشرطيين اللذين يبحثان عنه وشريكه في الخارج.

المعلم جابر الذي يمتلك دكانا لبيع أدوات الصيد للصيادين، شريك للمعلم عطية الحنش الذي يمتلك المقهى والوكالة التي تشتري السمك من الصيادين وتحتكره وتفرض له أسعارا متدنية كثيرا وتعاقب بشدة كل من يخرج عن طريقها ويختار أن يبيع السمك لتلك الوكالة التعاونية الجديدة البديلة التي أنشأتها مجموعة من الصيادين، يرفضون بيع السمك لحساب المعلم الحنش المستغل القاسي القلب الذي يمتلك أيضا «الحانة» أو «الخمارة» (على غرار الخمارة التي شاهدناها في «رصيف نمره ٥») والتي ترقص فيها «شلبية» (سمحية توفيق) وهي التي ينقذها الحنش من بطش زوجها ويرغمه على طلاقها لكي يتخذها عشيقة له.

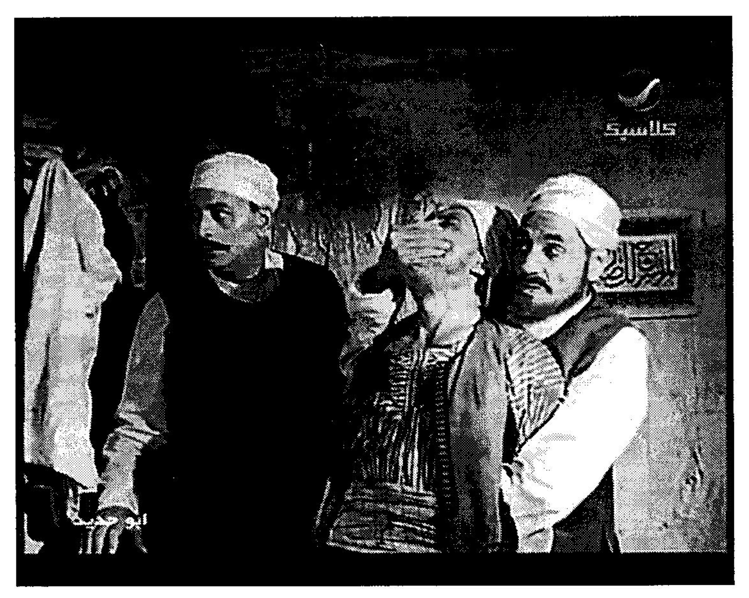
غير أن المعلم الحنش يهيم حبا بـ «أمينة»، تلك الفتاة الملائكية الجميلة الصغيرة إبنة المعلم «جابر» الذي يعتبره الحنش معلمه ومولاه، فهو «ولي نعمته وصاحب الفضل عليه في تجارته عندما كان مبتدئا) وجابر يتظاهر أمام أهل البلدة، وهم من الصيادين، بالصلاح والتقوى والتدين، على غرار الحاج بيومي (زكي رستم) في فيلم «رصيف نمره ٥»، في حين أنه يخفي نهما كبيرا للاستحواذ على المال، ولو عن طريق مشاركة المعلم جابر

في تهريب المخدرات وتخزينها في دكانه، والتغاضي عن جبروته وطغيانه وافترائه على أهل البلدة، رغم تظاهر جابر باستنكار أفعال الحنش أحيانا.

وعلى نمط الشاويش «خميس» في «رصيف نمره ٥» يظهر «أبو حديد» (فريد شوقي) الذي يعود من الجيش بعد أداء الخدمة الالزامية، لكي يكتشف اختفاء أبيه في ظروف غامضة، فيما جثة الرجل في الحقيقة مدفونة تحت أرض الكوخ الذي كان يقيم فيه والذي يتخذه الشاب العائد الآن محلا لاقامته، ويسعى الى تدبر أمره والعودة إلى البحر، أي للصيد. وهو يرفض ممارسات المعلم عطية الحنش ضد الصيادين، ويتعاطف مع «حسان» (عبد المنعم ابراهيم) وهو صياد شبه متعلم، يلعب هنا الدور التقليدي في اضفاء لمحات كوميدية على تلك الميلودراما الثقيلة التي تمتليء بالعنف والقتل والمطاردات، كما تتضمن أيضا مشاهد للرقص والغناء (محمد رشدي) سواء داخل الخمارة المصممة على نفس النمط الشائع في السينما المصرية كمحل لتناول الشراب والعراك والفرجة على الراقصة، تقيم فيها الراقصة في الطابق الأعلى.

من الممكن معرفة ما سيحدث بعد ذلك، إذ سيقع أبو حديد في حب أمينة، ويتصارع مع المعلم عطية الحنش عليها ثم سيتزوجها رغم رفض والدها الذي يريد تزويجها للحنش لكي لا يكشف قتله الصياد العجوز والد البطل، لكن عطية سينتقم بالوشاية بجابر لدى أبو حديد، ثم بقتل جابر حتى لا يعترف بالحقيقة ويدين معه الحنش، لكي تتجه الأنظار الى أبو حديد

باعتباره القاتل، وتتعقد الخيوط، ويكاد الحنش يظفر أخيرا بأمنية، غير أن أبو حديد الذي يهرب ويتكاتف معه الصيادون، ينجح في إثبات الحقيقة بعد أن تعترف شلبية على الحنش انتقاما منه بعد أن تخلى عن وعده لها بالزواج وطعنها بالسكين وتركها بين الحياة والموت. ومع ظهور الحقيقة والقبض على المجرم، تكون ثورة الصيادين قد بلغت ذروتها بالقضاء على احتكار الحنش لتجارة الأسماك، وهدم وكالته والبدء في العمل مع الصيادين من خلال التعاونية التي يعيدون افتتاحها بعد أن كان الحنش قد أغلقها بالقوة.



لقطة من فيلم «أبو حديد»

أبو حديد أحد أهم وأشهر أفلام «الترسو» الشعبية في عصره، وقد عرض بعد نحو عشرة أشهر من «رصيف نمره ٥»، وكان

يواصل تقديم صورة البطل باعتباره المخلص، رجل الخير الذي يتميز بالشباب والإخلاص ويمتلىء بالحب، يرغب في بدء حياة شريفة، والانتقام لمقتل والده من الأشرار وتقديمهم للعدالة، والأهم من هذه الأشياء كلها بالطبع، يتميز بالقوة البدنية والقدرة على سحق أعدائه مهما تكاثروا وتكالبوا عليه، من خلال تلك المشاهد الشهيرة التي كان يجيدها فريد شوقي ومحمود المليجي والتي كانت تلقى إعجابا وتصفيقا من جانب جمهور «الترسو» في مصر.

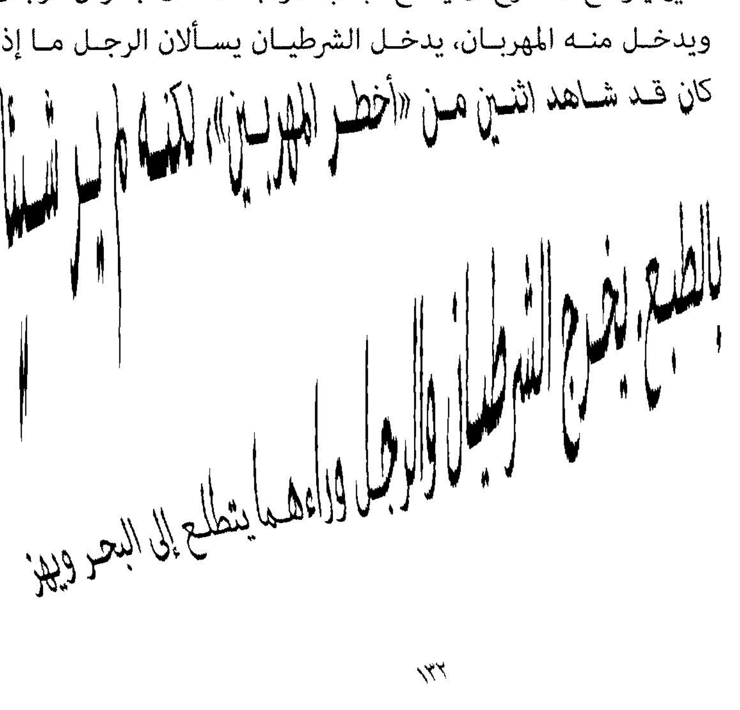
أبو حديد.. إبن الطبقة الفقيرة، هو نموذج للبطل الذي ولد مع حركة الضباط، بعد أن أصبحت الصورة الدعائية التي تقدم لها في الإعلام المصري أنها حركة جاءت للقضاء على نموذج صارخ للاحتكار والجبروت والظلم والتحلل الأخلاقي، كان يجسده الملك فاروق نفسه، وكيف أنه بالتعاون مع رجال من الشريحة العليا، مع غطاء ديني، كانوا يفسدون ويستولون على أراضي الآخرين بالقوة، كما يفرضون نمطا احتكاريا في التجارة (تجارة القطن بوجه خاص) يشترونه من الفلاحين بأرخص الأسعار ليبيعونه في الأسواق العالمية بأسعار مرتفعة. ولذلك ففيلم «أبو حديد» يضفي البطولة على نموذج من الشعب جاء لتخليص «شعبه»/ رفاقه الصيادين من الاستغلال.

ولكن كيف كان ممكنا أن تولد تلك الصورة الجديدة- سينمائيا- للبطل وتمتلك كل هذا التأثير على جمهور السينما ربما حتى يومنا هذا؟

سيناريو الفيلم يقوم أساسا على تقسيم الشخصيات إلى نوعين»: الأشرار والخيرون، الحنش وجابر وافراد عصابة الحنش من جهة هم الأشرار، وأبو حديد وحسان والصيادون الراغبون في التصدي لجبروت الحنش من الجهة الأخرى، هم أهل الخير، ولكن ينقصهم القائد الذي يلهمهم بقوته وشجاعته وقدرته على إعلان التحدي والبدء في المقاومة الفعلية.

يبدأ الفيلم بمشهد بديع من ناحية الصورة (بالأبيض والأسود): رجلان ينتشلان طردا من المخدرات، من قارب يقف على شاطئ صخري في الاسكندرية، وصوت عاصفة، تهز الأشجار القريبة، على خلفية من سماء ملبدة بغيوم كثيفة تطبق برماديتها على سقف الصورة، تزيد من إحساسنا بالحالة النفسية للرجلين اللذين يطاردهما اثنان من رجال شرطة السواحل، يتسلل الرجلان داخل الأشجار الكثيفة، يطلق الشرطيان النار صوبهما، ومع امتداد المطاردة يُلقي المعلم عطية بالطرد على الأرض، ويلجأ مع المعلم جابر الى كوخ أبو حديد.

نرى الكوخ من الداخل والصياد العجوز (عم عبده أبو حديد والد حسن أبو حديد) يقوم برتق شبكة من شباك الصيد تحت ضوء مصباح معلق في السقف يهتز فيلقي بضوء متقطع يضفي جوا من الغموض والترقب والإثارة على المشهد. وعلى حين يتوقع المتفرج أن يفتح الباب المواجه لمكان جلوس الرجل ويدخل منه المهربان، يدخل الشرطيان يسألان الرجل ما إذا


كان قد شاهد اثنين من «أخطر المهربين»، لكنه لم ير شيئا بالطبع. يخرج الشرطيان والرجل وراءهما يتطلع إلى البحر ويهز

رأسه أسفا.. ويستدير ليعود الى كوخه.. وعندما يدلف من باب الكوخ بظهره ويغلق الباب خلفه ثم يعتدل، يصدم بما يشاهده. الواضح أن الرجلين في الكوخ. يردد الرجل في ذهول (أي أنه يكتشف الآن فقط حقيقة رجلين لم يكن يشك في أن من الممكن أن يجتمعا معا في تهريب المخدرات): معلم جابر.. معلم عطية!؟

بدلا من أن يقوم الرجلان بتهديد الصياد العجوز «عبده أبو حديد» مثلا، يحرص السيناريو على تجسيد التباين بين الإثنين، فعبده يقول للمعلم جابر (عبد الوارث عسر) عندما يطلب منه في مسكنة وذلة ألا يفضحهما: «نِعم ربنا مش مكفياك، وماشي في سكة التهريب مع الراجل اللبط ده؟» وعندما يصر على رفع صوته والمناداة على خفر السواحل (لازم أخللي السواحل تطبق عليك وتخلص العباد من ظلمك ومن أذاك). هنا يطبق المعلم جابر على فمه يكتمه ويظل يكتمه الى أن يلفظ الرجل أنفاسه دون أن يدري المعلم جابر أن الرجل قد توفي.

إذن على غرار فيلم نيازي مصطفى (رصيف نمره ٥) في المشهد الأول، قبل نزول العناوين وهو المشهد التمهيدي ويكون عادة مدخلا إلى الموضوع نفسه، نحن ندخل مباشرة إلى قلب الفيلم من خلال العناصر التالية: تهريب يشترك فيه رجل يفترض أنه صالح وتاجر ناجح، مع رجل معروف بجبروته وظلمه وقسوته، وصياد عجوز مسكين ولكن شريف يرفض الصمت أمام ما يراه من جريمة، ثم جريمة قتل تقع، وما يعقبها من دفن

للجثـة في أعـماق الكـوخ نفسـه، وسـوف يصبـح هـذا (أي موضـوع دفـن الجثـة في هـذا المكان) فيـما بعـد، مـادة أساسـية ترفـع حـدة الـصراع الدرامـي وتدفـع الأحـداث إلى الأمـام، عندمـا تصبـح أداة يسـتخدمها الحنـش لتهديـد المعلـم جابـر، حتـى أنـه يدفعـه في النهايـة إلى الذهـاب بنفسـه في الليـل، لـكي يحفـر ويسـتخرج الجثـة ليدفنهـا في مـكان آخـر حتـى لا ينكشـف أمـره أمـام حسـن أبـو حديـد الـذي أصبـح الآن زوجـا لابنتـه ووالـدا لحفيـده ولـو رغـم إرادتـه.

هـذه السـمة المميـزة لمعظـم أفـلام «الأبطـال» الشـعبيين التـي كان يخرجهـا نيـازي مصطفـى، لاشـك أنهـا أثبتـت نجاحهـا كثـيرا في شـد أنظـار الجمهـور مـن البدايـة الى موضـوع الفيلـم، ودفعـه إلى متابعـة تطـورات القصـة وتعقيداتهـا.

عـودة «أبـو حديـد» يصورهـا نيـازي مصطفـى مـن خـلال مشـهد شـاعري رومانـسي ذي طبيعـة خاصـة، فالمشـهد يبـدأ بأمينـة وهـي تجـري عـلى شـاطيء البحـر، ثـم تصعـد فـوق قمـة صخريـة تـشرف عـلى البحـر مبـاشرة، تتنهـد وتنظـر للبحـر.. تـتردد.. تنظـر للـماء.. مـن خلفهـا يدخـل إلى الـكادر حسـن أبـو حديـد (فريـد شـوقي) في أول ظهـور لـه في الفيلـم وهـو عائـد إلى البلـدة بعـد غيـاب بعـد أن أنهـى الخدمـة العسـكرية، يتوقـف، يتطلـع إليهـا، تقـذف بنفسـها في البحـر، عـلى الفـور يلقـي نفسـه وراءهـا وينقذهـا ويحملهـا إلى الكـوخ القريـب، ويمنحهـا سـترة مـن عنـده ويرسـل بمـن يخـبر والدهـا. المشـهد مصمـم أساسـا لـكي يعطـي صـورة «بطوليـة» لحسـن، ثـم ينتهـي وقـد وقـع حسـن في حـب تلـك الفتـاة البريئـة

الجميلة. وإنقاذ حسن لأمينة هو المدخل الأولى الذي يقدم الفيلم لنا من خلاله شخصية حسن الذي سينقذ البلدة كلها فيما بعد من جبروت وطغيان الحنش.

في مشهد آخر يتوجه أبو حديد الى وكالة المعلم الحنش، فيشاهد بعينيه كيف يقوم الحنش باذلال الصياد «حسان» وإرغامه على بيع السمك بالسعر الذي يحدده أو مقاطعة الشراء منه، وعندما يتلفظ حسن بما لا يعجب الحنش ينهض ويصفعه ويركله خارج الدكان. يدخل أبو حديد ويواجه الحنش ويجري حوار مكتوب ببراعة شديدة بينهما (كاتب الحوار هو السيد بدير) من خلال هذا المشهد الذي يكشف طبيعة الصراع الذي سيشتعل بين الرجلين:

أبو حديد: سلامو عليكم

- الحنش يتأمله من أعلى إلى أسفل دون أن يجيب.. وكذلك لا يرد مساعداه الاثنان الجالسان على يمنيه ويساره.

حسن ينتزع المقعد من تحت أحدهما ويدفعه بعيدا ثم يجلس وعلى الفور يقول الحنش دون أن ينظر إليه: نظامنا هنا تلات تربع الايراد للوكالة والربع للصياد.. اللي عاجبه أهلا وسهلا واللي مش عاجبه مع السلامة..

- يامعلم عطية أنا جايلك في سؤال مش في شغل..

- الوكالة جُعلت للشغل..

- صـح.. لكـن ده مـا يمنعـش إني أسـألك عـن أبويـا.. (وبطريقـة ذات مغـزى) أنـت بـس الـلي تقـدر تدلنـي عليـه..

- (ينتـزع الحنـش الشيشـة مـن فمـه وينظـر في الاتجـاه الآخـر ثـم يلتفـت الى أبـو حديـد قائـلا: لما يعينـوني شـيخ حـارة أبقـى أدلـك عليـه.. عليـك وعـلى نقابـة أبـو حديـد هـما الـلي يقـدروا يدلـووك!

- إن شـاء اللـه تسـمع سـمع خـير عـن نقابـة أبـو حديـد.. وحسـن أبـو حديـد.. أنـا مـش منقـول مـن البلـد دي لحـد السـر مـا يبـان..

نظـرات طويلـة بـين الرجلـين ثـم ينـصرف أبـو حديـد بشـكل سريـع.

هـذا المشـهد الـذي يتميـز بقـوة أداء فريـد شـوقي ومحمـود المليجـي، يصلـح مدخـلا جيـدا لـكي يمهـد لنـا مـا سـيقع بعـد ذلـك مـن صراع دمـوي شـديد بـين الرجلـين. ينتهـي المشـهد بـأن يطلـب الحنـش مـن مسـاعديه أن يتولـوا أبـو حديـد بالرعايـة (وضبـوه كويـس). وفي المشـهد التـالي مبـاشرة نشـاهد كيـف يتحرشـان بحسـن لكنـه يتغلـب عليهـما ويشـبعهما ضربـا أمـام المعلـم الحنـش بـل وأمـام أمينـة التـي يتصـادف مرورهـا في تلـك اللحظـة، في أول مشـاهد «الأكشـن» التـي كان نيـازي مصطفـى يجيـد

إخراجهـا، وكانـت مـن السـمات المميـزة لأفلامـه وأفـلام البطـل الشـعبي في تلـك الفـترة، وكانـت تجعـل جمهـور «الترسـو» يتهلـل فرحـا ويصفـق مـن فـرط إحساسـه بالسـعادة.

البطـل المنقـذ ينتصر.. ويسـقط الوغـد، ويثـور الصيـادون، وتنجـح الصـورة في دعـم البطـل وفي اسـتعادة الحقـوق. وتعـود المـرأة الحسـناء إلى زوجهـا البطـل!

٨

البحث عن وطن والبحث عن أسلوب

مر ما يقرب من ثلاثين عاما على ظهور ما اتفقنا على تسميته «السينما الفلسطينية». وكانت هذه السينما قد شهدت بداياتها في أواخر الستينات ثم بلغت ذروة نشاطها في منتصف السبعينات، ثم اتخذت منحى اخر في الثمانينات طامحة الى الانتقال من مجال الافلام التسجيلية او الوثائقية الى الافلام الروائية.. بدءا من فيلم «عائد الى حيفا» لقاسم حول، ثم تجربة المخرج ميشيل خليفي في «عرس الجليل» ومن بعده اصبحت طموحات انتاج الافلام الروائية تراود الكثير من ابناء الجيل الجديد من السينمائيين الفلسطينيين، ومنهم مخرج فيلم «ليالي الغربة» ايزدور مسلم الذي يعيش ويعمل في كندا، والمخرج رشيد المشهراوي ابن قطاع غزة المحتل .

لكن السينما الفلسطينية ليست فقط تلك التي يصنعها سينمائيون فلسطينيون، بل انها تشمل كذلك ما يصنعه سينمائيون عرب او اجانب حول القضية الفلسطينية وتعبر عن الموقف الفلسطيني من القضية. من هذه الافلام على سبيل المثال «المخدوعون» لتوفيق صالح (المصري) و«كفر قاسم» لبرهان علوية (اللبناني) و«الفلسطيني» لروي باترسباي (البريطاني).. وغير ذلك.

والملحوظة الاساسية فيما يتعلق بدراسة السينما الفلسطينية هي ان ظهور السينما الفلسطينية في وقت تزايد المد اليساري العربي، دفع معظم النقاد الى التبني الكامل لكل قوالبها وأفلامها، مع غض النظر كثيرا عن مستواها الفني. وقد اتفق ذلك مع شيوع مقولة «السينما النضالية» في ذلك الوقت من أواخر الستينات وهي المقولة التي روج لها الناقد الفرنسي جي اينبيل، واعتبرت السينما الفلسطينية بالتالي سينما نضالية، لا يشترط ان تكون سينما مسواة ناضجة.. جمالية، بل ان جماليتها الخاصة مستمدة من الواقع النضالي الخشن وليس من تاريخ السينما في العالم. ورغم بريق الفكرة، ظلت نظرية «السينما النضالية» تكرس الوثائقي أو التسجيلي وتعتبره نقيضا للروائي بالضرورة، وتتحمس للاشكال غير المكتملة فنيا، بدعوى ان هذه الاشكال تحمل بدائل للاشكال الاخرى السائدة لسينما التسلية.
في هذا السياق، ذهب جان لوك غودار نفسه الى الاردن عام ١٩٦٩ ليصنع فيلما وثائقيا حول القضية الفلسطينية.. وهو الفيلم الذي لم يكمله ابدا بعد ان تغيرت الظروف السياسية بسرعة كبيرة مع ما وقع في الاردن عام ١٩٧٠ ثم استخدم بعض المادة التي صورها وقتذاك في فيلم اخر مختلف تماما.



جان لوك غودار

هـذا «التبنـي» الـذي يحمـل قـدرا كبـيرا مـن «الوصايـة الأبويـة» مـن جانـب النقـاد العـرب، والنظـرة الفوقيـة التـي تتعامـل مـع السـينما الفلسـطينية باعتبارهـا «طفـلا جديـدا ناعـم الاظافـر..» هـي نظـرة وجـدت ايضـا ترحيبـا مـن الجانـب الفلسـطيني، الـذي وجـد فيهـا دعـما مفتوحـا للقضيـة في المهرجانـات والتظاهـرات السـينمائية الدوليـة. ثـم انتقلـت هـذه النظـرة الى مهرجانـات كبـيرة مثـل موسـكو وكارلـو فيفـاري ولايبـزج.. وغيرهـا.

لكـن الأمـر الـذي لم يعـد محـل شـك اليـوم، هـو حاجـة السـينما الفلسـطينية لنقـد مـن نـوع جديـد.. نقـد يتعامـل معهـا تعاملـه مـع اي سـينما أخـرى.. مـع مسـتوى وانجـاز فنـي واضافـة ثقافيـة، والحكـم عليهـا بمعايـير ومقاييـس فنيـة وطبقـا للمناهـج التـي

نطبقها عند التناول الموضوعي، لانجازات سينمائية ترتكز على تاريخ تجاوز المئة سنة. فلم يعد يكفي ان يدبج المرء مقالا انطباعيا سريعا يشيد فيه بـ «صمود» الفنان السينمائي الفلسطيني ويحيي جهده ومحاولته لتحقيق فيلم.. ايا كان مستواه، بل اصبح المطلوب التعامل العلمي الموضوعي مع انجازات هذه السينما بغرض تطويرها ودفعها الى الامام، مع ادراك كل الظروف الشاقة لعمل السينمائيين الفلسطينيين.

هذه المقدمة وجدنا من الضروري اثباتها هنا قبل التعرض لفيلم «ليالي الغربة» للمخرج الفلسطيني ايزدور مسلم. والفيلم من الانتاج الفلسطيني- الكندي المشترك، صورت معظم مناظره في كندا، وجاء ناطقا بالانكليزية. وعرض في بعض التظاهرات السينمائية كما عرض في السوق الدولي للفيلم في مهرجان كان عام ١٩٩٣.

ولعل أول ما يصدم في هذا الفيلم الذي تجاوزت ميزانيته - حسب ما صرح به المخرج - المليون دولار، كون مخرجه يحاول - وان عبثا - ان يوهمنا بطرح الموضوع السياسي في سياق يعتقد هو أنه جذاب من الناحية البنائية والفنية.

ثانيا: غياب الدراسة المتعمقة للشخصيات غيابا ادى الى ظهورها وكأنها تسبح فوق سطح مياه مجهولة قد تكون في اي مكان في العالم. وقد يجعل هذا تلك الشخصيات وكأنها اية شخصيات تنتمي الى اي مجتمع ايا كان... رغم كل ما بذله الممثل الذي ادى دور «الأب» من اجل اقناعنا بكونه عربيا من النوع التقليدي المتزمت.

اما «الموضوع الذي يدور في مدينة كندية صغيرة فهو يتمحور حول فتاة تدعى ليلى، بدأت لتوها في عبور عالم المراهقة الى عالم الشباب، تعيش مع والديها الفلسطينيين: الأم التي تبدو مغلوبة على امرها الى حد كبير، والاب الذي يخشى على ابنته من الانحراف والضياع في المجتمع الكندي الغربي، او بالاحرى، يتحسب لما يمكن ان تتخذه الفتاة من مسار يتسق مع ولادتها ونشأتها وتعليمها في المجتمع الكندي، وهو مسار يقلق مضاجع الرجل كثيرا.

الفتاة بالطبع تحاول في البداية أن تداري مشاعرها الحقيقية، فهي تريد أن تدرس الرقص بل وتوافق بالفعل على الانضمام للفرقة المدرسية وأداء التدريبات معها، ثم تقيم علاقة خاصة مع شاب كندي من دون ان تتجاوز العتبة الممنوعة (اذا ما استعرنا تعبير التونسي رضا الباهي في أول أفلامه «عتبات ممنوعة») غير أن أباها يتخذ فجأة قراره بمنع خروج ليلى من المنزل وحرمانها من الدراسة ويصر على ترتيب زواجها من ابن عمها «زياد» الذي يعيش في الاراضي المحتلة.

تنهار الارض من تحت قدمي الفتاة، فتغادر منزل الاسرة رغم محاولة امها منعها، وتلجأ اولا الى الشاب الذي كان يسعى لاقامة علاقة معها، لكنه يطمع فيها جسديا، ثم تقيم في مسكن شاب اسود يمارس الرقص ويشجعها على ممارسته، وذات يوم يلمحها شقيقها في الشارع فيحاول اقتيادها بالقوة والعودة بها الى الاسرة، لكن شابا اخر ينقذها ويصطحبها الى مسكنه ويحاول ممارسة الجنس معها فترفض وتغادر. وتهيم على وجهها، ثم

تعـود الى أمهـا تلتقـي بهـا اثنـاء غيـاب الاب، لكنهـا تعـود مـرة أخـرى الى الشـاب الاسـود ـ الوحيـد الـذي لم يسـع لاقتناصهـا مـن بـين ذئـاب المدينـة. وفي النهايـة تلتحـق بفرقـة للرقـص، ويحـاول والدهـا اقامـة الصلـح معهـا واعادتهـا فيشـارك مـع الأم في حضـور حفـل راقـص تـؤدي فيـه الفتـاة. غـير ان النهايـة تظـل مفتوحـة. فربمـا تعـود ليـلى او لا تعـود.

هـذا البنـاء المفـكك يـؤدي الى تفـكك أسـلوب الاخـراج. فهنـاك تخبـط واضـح بـين عـدة أسـاليب لا يشـبع المخـرج أحـدا منهـا: البوليـسي والميلودرامـي والاسـتعراضي الموسـيقي، بـل ان محاولاتـه للتوفيـق بـين الرقـص التعبـيري والموسـيقى، بـاءت بفشـل ذريـع. فـلا علاقـة عـلى الاطـلاق بـين الموسـيقى ومـا تؤديـه الفتـاة مـن حـركات راقصـة..

وعـلى صعيـد آخـر يـؤدي السـيناريو المسـطح للفيلـم، الى الوقـوع في النمطيـة حينـا (شـخصية الأب وأصدقائـه مثـلا) والبكائيـة السياسـية السـاذجة حينـا آخـر (أحاديـث مبـاشرة مملـة حـول الغربـة وتأثيرهـا) دون نجـاح في تصويـر هـذا دراميـا ولـو بالحـد الادنى!

وعـلى حـين يطـرح المخـرج فكـرة المواجهـة بـين القيـم الشرقيـة والتقاليـد الاخـرى السـائدة في الغـرب، فانـه لا يبـدو عـلى درايـة لا بـالأولى ولا بالثانيـة. فالتقاليـد الشرقيـة تتمثـل لديـه في التسـلط الابـوي، وتقاليـد الغـرب تتمثـل في الانحـلال الخلقـي والجنـس والإغـراق في الرذيلـة (كل شـخصيات الفيلـم مـن الشـباب الغربيـين هـي شـخصيات نمطيـة تافهـة تصبـح معـادلا للانحـلال الأخلاقـي!).

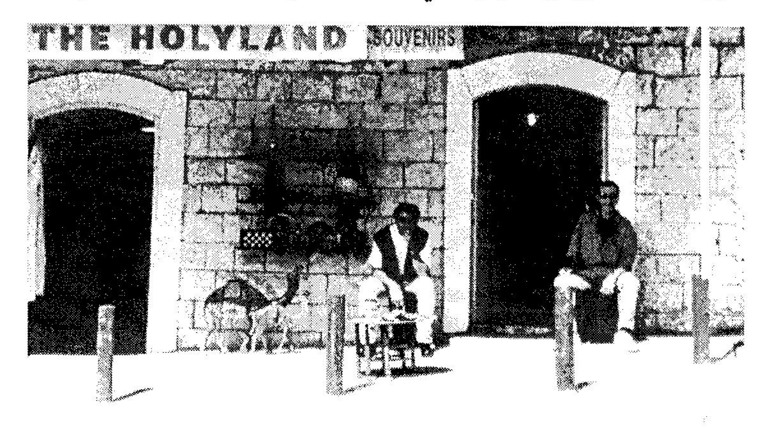
وسـط سـياق كهـذا، تصبـح «المصالحـة» التـي تتـم في النهايـة علـى نحـو مـا ـ بـين الفتـاة وأبيهـا ـ مفتعلـة وغـير مـبررة سـوى علـى نفـس الارضيـة التـي انطلـق المخـرج مـن رفضهـا.. اي أرضيـة الخضـوع للقيـم البطريركيـة الأبويـة. فالفتـاة تـدرك انهـا ضائعـة لا محالـة خـارج نطـاق أسرتهـا وان لم تحسـم بعـد قرارهـا بالعـودة.. ربمـا ليـس قبـل ان يتراجـع الاب عـن فكـرة تزويجهـا مـن ابـن عمهـا.

امـا الرسـالة السياسـية عـن ضرورة الجلـوس مـع الآخـر والتفـاوض معـه كوسـيلة وحيـدة لتحقيـق السـلام فـلا مـكان لهـا في فيلـم كهذا لاعلاقـة لـه بالطـرح السـياسي بعـد أن جعـل الشـخصية الرئيسـية لديـه مجـردة تمامـا مـن هويتهـا الثقافيـة والتاريخيـة اكتفـاء بوضـع الكوفيـة الفلسـطينية فـوق كتفيهـا. وهـي التـي أصبحـت «موضـة» في انتـشرت وقـت مـا بـين الفتيـات في الغـرب دون أن يكـون لهـا اي علاقـة بالانتـماء أو بالموقـف السـياسي.

«ليـالي الغربـة» كفيلـم لا يمكـن اعتبـاره حتـى «محاولـة» لصنـع سـينما فلسـطينية روائيـة حديثـة، بـل هـو فيلـم ناتـج عـن عقليـة مشـبعة حتـى النخـاع بـكل اشـكال ومـواد المسلسـلات التليفزيونية الفارغـة في الـشرق والغـرب، وإن حـاول مخرجـه ان يوهمنـا بهويـة أخـرى مختلفـة لـه. فـلا يكفـي في النهايـة أن تكـون فلسـطينيا حتـى تصنـع سـينما فلسـطينية بالـضرورة.

أمـا المخـرج الفلسـطيني ايليـا سـليمان فهـو مـن مواليـد النـاصرة في ٢٨ يوليـو ١٩٦٢. وقـد عـاش في نيويـورك في الفـترة مـن ١٩٨٢ الى ١٩٩٣. وأخـرج هنـاك فيلمـين الأول ٤٥ دقيقـة، مـن النـوع

التسـجيلي يسـتعرض فيـه صـورة العـربي كـما صورتهـا افـلام هوليـوود مـن خـلال نظـرة نقديـة سـاخرة. والفيلـم الثـاني «تكريـم بالاغتيـال» (١٩٩٢) يـروي قصـة تقـع في ليلـة واحـدة في نيويـورك إبـان حـرب الخليـج. وكان هـذا جـزء مـن فيلـم «حـرب الخليـج.. وبعـد» الـذي انتجـه المنتـج التونـسي احمـد عطيـة لحسـاب القنـاة الرابعـة (التلفزيـون البريطـاني) وشـارك فيـه خمسـة مخرجـين.



لقطة من فيلم «سجل اختفاء»

في عـام ١٩٩٤ عـاد ايليـا سـليمان الى فلسـطين، الى القـدس أولا التـي حـاول الإقامـة فيهـا لكنـه فشـل فانتقـل الى النـاصرة، البلـدة التـي ولـد فيهـا لـكي يخـرج أول افلامـه الطويلـة اخـيرا.

عنـوان الفيلـم «سـجل اختفـاء» لكـن الاختفـاء هنـا ليـس ماديـا وانمـا معنـوي. والمقصـود بحـث الانسـان الفلسـطيني القـادم مـن الشـتات عـن هويتـه في وطنـه دون ان يعـثر عليهـا ابـدا. ويمثـل ايليـا سـليمان نفسـه ـ الـذي يظهـر في فيلمـه ـ ذلـك الفلسـطيني

القادم من الشتات، يريد ان يتعرف على وطنه مجردا، وان يلتقي اهله واصدقاءه يتحاور معهم ويعرف كيف يعيشون ويفكرون.. لكنه سرعان ما يجد نفسه عاجزا عن الاندماج في الواقع، بل غريبا خارجيا يتأمل فيه من على مسافة ذهنية معينة ويرى تناقضاته دون ان يفهمها.

هذا الإطار العام الذي يدور حول سعي المخرج لرواية قصته وعجزه عن العثور على اطرافها، يؤدي به الى اختيار شكل يمزج التسجيلي بالروائي بالخيالي بالتجريدي وبالسيريالي، وينتقل بين مدن عدة في فلسطين، يتوقف بالكاميرا امام الشخصيات التي يلتقيها.. يترك لها الفنان ان تروي كيف تعيش وكيف ترى الحياة، ليس في محاولة للعثور على مأزق العيش الفلسطيني في «مرحلة السلام».. ولكن لتصوير مأزق التفكير الذي يسيطر على الشخصيات من شتى الاجيال والاتجاهات ويحيلها الى مجموعة من اصحاب احلام اليقظة الذين يبحثون باستمرار عن الخروج من «الغيتو» الذي يعيشون فيه ـ دون جدوى.

لا احد يستمع في فيلم إيليا سليمان. الجميع يرغبون في الكلام. وفي الكلام الكثير الذي لا نخرج منه الا بأقل القليل. تكرار الكلام والمعاني ومحاولة ايهام النفس باستمرارية الحياة وتجددها. لكن لقطات ايليا سليمان، تكشف عبثية المكان الذي تحول الى سجن مغلق، وعبثية التفكير الذي يدور في حلقات مفرغة، ويقوم هو بتأطير اللقطات والصور بسحريته اللاذعة، فيجعل منها مجرد بطاقات بريدية سياحية مجردة.

من الناحية السينمائية يختار ايليا سليمان شكلا يتجاوز

السردي والدرامي والروائي والتسجيلي، ويندرج في اطار سينما ما بعد الحداثة ـ اذا جاز التعبير ـ وهي سينما تعثر على منطقها الخاص من اللامنطق. إنه يستخدم اللقطات الطويلة الثابتة التي تواجه فيها الشخصيات الكاميرا وتتكلم في «مونولوج» طويل احادي ـ دون تدخل من المخرج سواء بطرح التساؤلات او بالقطع والتوليف من خلال المونتاج ـ كما يكرر اللقطة الواحدة مرات عدة لتحقيق نوع من السخرية، ويستخدم ايقاعا مركبا تتداخل فيه الشخصيات وتتقاطع، ويفتتح المشهد مكررا باللقطة نفسها وينتهي بلقطة اخرى، ويجعل شخوصه الحقيقيين من الواقع يعيدون تمثيل ما يفعلونه كل يوم، كما يدفعهم الى الحديث بتلقائية عن احلامهم الصغيرة، ويجعلهم يروون نكاتهم وسخرياتهم التي يستعينون بها على مواصلة العيش بلا معنى. والهدف بالطبع، تأكيد فكرة الفيلم التي تقوم على مقولة يضعها المخرج في مدخل فيلمه.. وهي مقولة القديس فيكتور التي تقول:

«الرجل الذي يجد وطنه حلوا هو مبتدىء هش. اما الذي يعتبر اي ارض مساوية لارضه فهو شخص قوي. اما الرجل الكامل فهو ذلك الذي يعتبر العالم كله ارضا غريبة عليه. الرجل الهش حصر حبه في بقعة واحدة من العالم. والرجل القوي مد حبه الى العالم كله. اما الرجل الكامل فقد ميز حبه».



المخرج الفلسطيني إيليا سليمان

اسلوب ايليا سليمان يذكرنا بتجارب الفرنسي جان لوك غودار في أواخر الستينات، وتجارب الالماني جان ماري شتراوس التي خرجت منها أعمال ما بعد الحداثة في السينما، التي تلتقط زوايا مجردة وتستخرج منها الكثير من المعاني والرموز والدلالات لوصف حالة وللتعبير عن احساس روحي وفكري، لكنها تظل في اطار التجريب فالسينما الحقيقية التي تصل الى الناس هي سينما الدراما وسينما الحلم.. فأين هي حكايات الجدة وذكريات الطفولة ومغزى لقاء الأصدقاء بعد غيبة؟

اذا ما عثر ايليا سليمان على طريقة للتعامل مع موروثه الثقافي الكامن في قصص الطفولة ومغزى المكان الذي ولد ونشأ فيه، فربما سيعثر على الأسلوب المناسب لافلام القادمة. لكن من المؤكد ان إيليا سليمان سينمائي لا تنقصه الموهبة: موهبة

الخيـال والابتـكار والاحسـاس بالايقـاع السـينمائي، والقـدرة عـلى التشـكيل بالضـوء واللـون واسـتخدام مفـردات الشريـط الصـوتي ببراعـة. وكلهـا قـدرات تحتـاج الى مدهـا عـلى اسـتقامتها في افلامـه التاليـة التـي نتمنـى ان تكـون اكـثر رصانـة وابتعـادا عـن الشـكلانية المجـردة. لكـن التجربـة ـ عـلى اي حـال ـ تعـبر بصـدق عـن الحالـة الذهنيـة لصاحبهـا.. ذلـك الفلسـطيني التائـه الـذي ينشـد العثـور عـلى الهويـة والوطـن.

المـوروث الثقـافي ومغـزى المـكان وذكريـات الطفولـة كانـت الأسـاس الـذي بنـى عليـه سـينمائي فلسـطيني آخـر هـو ميشـيل خليفـي فيلمـه «حكايـة الجواهـر الثـلاث»، فبعـد تجربـة مليئـة بالمنحنيـات والمنعرجـات في فيلمـه «نشـيد الحجـر»، ثـم محاولتـه الابتعـاد عـن همـوم السـينما الفلسـطينية في فيلمـه البلجيـكي الـذي لم يحقـق نجاحـا يذكـر، يعـود ميشـيل خليفـي الى مشـاكل وطنـه وهمـوم أبنـاء جيلـه الذيـن كتـب عليهـم الالتصـاق بقضايا ومشـاكل شـعبهم في فيلمــه الجديـد المدهـش البديـع «حكايـة الجواهـر الثـلاث» الـذي أعتـبره أفضـل وأكـثر أفـلام ميشـيل خليفـي اكتـمالا واتسـاقا مـع ذاتـه واقترابـا مـن الهـم السـياسي الوطنـي دون الوقـوع في السـطحية والمبـاشرة في الـسرد أوالخطـاب.

«حكايـة الجواهـر الثـلاث» عمـل شـاعري يسـتفيد فيـه ميشـيل مما حققـه في أفلامـه السـابقة «الذاكـرة الخصبـة» و«عـرس الجليـل» وأيضـا «نشـيد الحجـر»، في بلـورة أسـلوب ورؤيـة سـينمائية رفيعـة. هـذا عمـل شـاعري بسـيط، لكـن في بسـاطته هـذه تحديـدا، يكمـن سر تألقـه وتميـزه عـن غـيره مـن الأفـلام التـي صنعـت عـن

الموضـوع نفسـه وهـو ايضـا عمـل لا يعتـذر ولا يـبرر ولا يسـاوم ، لا عـلى صعيـد الرؤيـة أو التنـاول السـياسي.

والموضـوع يتلخـص في بحـث طفـل فلسـطيني في الثانيـة عـشرة مـن عمـره، مـن جيـل الانتفاضـة عـن هويتـه، بـين الواقـع والحلـم والأسـطورة. انهـا قصـة حـب طرفهـا هـذا الصبـي «يوسـف» وطفلـة في مثـل عمـره هـي «عايـدة». والمـكان هـو غـزة المخيـمات والخرائـب والشـوارع المغلقـة وبيـارات البرتقـال.

ينتمـي يوسـف الى أسرة فلسـطينية بسيطة مـن سـكان المخيـمات. والــده في السـجن منـذ سـنوات، وشـقيقه الأكـبر مطـارد مـن قبـل قـوات الأمـن الإسرائيليـة، وهـو يعيـش مـع أمـه وشـقيقته. أمـا عايـدة فهـي تنتمـي لأسرة مـن الغجـر، تهيـم عـلى وجههـا في الشـوارع، تتزعـم مجموعـة مـن الفتيـات والأطفـال.

الواقـع هـو واقـع الانتفاضـة قبـل عـودة السـلطة الفلسـطينية الى القطـاع، وأجـواء التوتـر والقلـق والعنـف تسـود المـكان، وتلقـي بظلالهـا عـلى الشـخصيات مـن كل الأجيـال. هنـاك أولا ذلـك العجـوز الأعمـى الـذي عـاش أيـام النكبـة الكـبرى وعـاش ايضـا فلسـطين زمـن الانتـداب البريطـاني، وهـو يرتبـط بصداقـة مـع بطلنـا الصغـير ويصبـح جـزءا مـن نسـيج ذاكرتـه. أمـا الجـدة العجـوز، جـدة يوسـف، فهـي تمنحـه قـلادة (أو عقـدا) مـن الجواهر حملتـه معهـا مـن يافـا أي مـن المـاضي قبـل أن تهاجـر بعـد النكبـة الأولى، لـكي تكـون هـذه القـلادة وسـيلته لخطبـة الفتـاة عايـدة التـي يهواهـا ويحلـم بالـزواج منهـا عندمـا يكـبر. ويتجمـع يوسـف وعايـدة حـول الجـدة، يسـتمعان الى حكاياتهـا عـن الزمـن الـذي

كان. ومـن ناحيـة أخـرى هنـاك ايضـا شـباب غـزة المنغمسـين في مقاومـة الاحتـلال الاسرائيـلي، والذيـن يدفعـون الثمـن يوميـا، أي ثمـن المواجهـة المسـتمرة في الشـوارع رغـم حظـر التجـول.



لقطة من فيلم «حكاية الجواهر الثلاث»

يتنـاول يوسـف القـلادة ويهديهـا الى عايـدة التـي تكتشـف غيـاب ثـلاث جواهـر منهـا، وتشـترط عليـه لتحقيـق حلمـه هـذا، العثـور أولا عـلى الجواهـر الثـلاث المفقـودات مـن القـلادة. وتقـول لـه الجـدة إن الجواهـر الثـلاث ظلـت في أمريـكا الجنوبيـة التـي هاجـر اليهـا زوجهـا. وهنـا يتشـبث يوسـف بفكـرة مغـادرة وطنـه والسـفر الى أمريـكا الجنوبيـة للاتيـان بالجواهـر الثـلاث. ويسـأل الأعمـى عـن الوسـيلة، فيرشـده الى مـكان وكالات السـفر في المدينـة. ونـراه في مشـاهد طريفـة، يمـر عـلى كل وكالات السـفر، يريـد أن يشـتري بمـا معـه مـن نقـود محـدودة ادخرهـا مـن بيـع العصافـير والحـمام الى أثريـاء المدينـة، تذكـرة سـفر الى أمريـكا الجنوبيـة. لكنـه يواجـه

مـن جانـب الكبـار، مديـري الـوكالات، بالازدراءbوالسـخرية بـل ويصرفـه بعضهـم بعنـف احيانـا. فيذهـب في بحثـه الشـاق، الى مكاتـب وكالـة الغـوث التابعـة للأمـم المتحـدة، ولكـن بـلا جـدوى بالطبـع.

يوسـف هـو الحـالم المحلق في الهـواء، هوايتـه الكبرى صيـد العصافير الملونـة الجميلـة، يخصـص منهـا واحـدا يجعلـه الطائـر الأثـير الى نفسـه. وتنعقـد بينـه وبـين طفـل آخر مـن سـكان المنـازل الحقيقية، صداقـة خاصـة. هـذا الطفـل هـو صـلاح، ابـن أحـد مـلاك بيـارات البرتقـال. يشـفق والـد صـلاح عليـه، ويرسـل ابنـه صـلاح بصنـدوق مـن البرتقـال هديـة الى الأسرة التـي فقـدت عائلهـا في السـجن. لكـن يوسـف في واد آخـر، وهـو يشـد اليـه صـلاح المـتردد المتلعثـم بقـوة سـحرية. وتصبـح العلاقـة بـين الثلاثـة: يوسـف وعايـدة وصـلاح، هـي محـور الفيلـم. وخـلال رحلـة يوسـف للبحـث عـن مهـرب أو عـن مخـرج، يسـتمع كثـيرا الى مـا ترويـه لـه الفتـاة الغجريـة عـن الأرواح الهائمـة التـي تحـوم بالقـرب مـن النخيـل، تلتهـم طعـام الجنـي. وعندمـا تقـدم لـه طبقـا مـن الحسـاء تقـول لـه إنـه حسـاء الجنـي الـذي يمنـح مـن يغسـل رأسـه بـه قـوة جوليـات وشـجاعة ديفيـد وحكمـة الملـك سـليمان.

يخـرج والـد يوسـف مـن السـجن عاجـزا عـن الـكلام والتفكـير، شـبه فاقـد لصوابـه مـن آثـار التعذيـب. ويصـاب شـقيقه اصابـة خطـرة أثناءbمطـاردة الأمـن الاسرائيـلي لـه، ويختمـر حلـم السـفر في رأس يوسـف فيسـعى الى تحقيقـه بأيـة طريقـة حتـى لـو كان مـن خـلال الاختبـاء داخـل أحـد صناديـق البرتقـال المعـد للتصديـر الى أوروبـا.

وفي طريقه الى بيارات البرتقال، تتبدى له رؤية تدور في المنطقة بين الوعي واللاوعي، ويجد بين يديه لوحا من الورق القديم، يسمع صوتا يردد له كلمات عن الروح التي خلقها الله ثم أدرك المدى اللانهائي الذي تتمتع به من الحرية، فحبسها بين جدران ثلاثة هي جدران الزمان والمكان والجسد، وكيف أن الانسان لا يستطيع الفكاك من أسر الحواجز الثلاثة. وعندما يلقي يوسف باللوح في الفراغ، تتساقط ثلاث قطرات من ندى النخلة التي يرقد تحتها، لتستقر ثلاث قطرات من الدم فوق راحة يده. لقد عاد اليه وعيه وأدرك الحقيقة، والحقيقة أن الجواهر الثلاث ـ كما يقول لعايدة ـ كانت موجودة دائما في العقد «لكننا لم نرها».

ومن مساحة الحلم الى زمن الواقع القائم بفظائعه وكوابيسه المباشرة تماما، يتلقى يوسف رصاصة قاتلة في صدره من قوات الأمن الاسرائيلية التي تحاصر بيته للقبض على شقيقه. لكن يوسف الذي مات، لا يموت، بل يعيش لأنه رمز لجيل أكثر منه تسجيد لفرد.

هذا المزيج الفني الرصين الذي يعتمد على حكايات الأطفال، وأقاصيص الف ليلة وليلة والحكمة العربية القديمة، والواقع القاسي لأطفال يعيشون الحلم تحت الاحتلال، هو ما يجعل من فيلم ميشيل خليفي تحفة فنية حقيقية، خاصة وأنه يوازن في فيلمه دون افراط ودون استطرادات، بين المشاهد ذات الطابع التسجيلي المباشر حتى يجعل المشاهدين لا يغيب عن وعيهم طوال الوقت أنهم يشاهدون حكاية تدور في غزة

المعاصرة، وبين رغبته في استلهام التراث العربي، تراث الحكواتي والقصص الخرافية التي يرويها الأجداد عادة لأحفادهم، بين الرمز والواقع والاسطورة.

والرمز في فيلم ميشيل خليفي لا يبدو مقحما على السرد ولا مفروضا بغلظة على الحكاية بل نابعا من جوهرها. أليس من الطبيعي أن يكون يوسف من عشاق الطيور وهو الحبيس في سجن الواقع الكبير. اليس من المنطقي أن فتى مثله في عمر الزهور، يندفع بعواطفه كلها الى التحليق فوق الواقع وهو يرى ما انتهى اليه ابوه وشقيقه من جرح وألم ومعاناة؟

ان يوسف هو ابن الانتفاضة ولكنه ايضا ابن ثقافته المليئة بالحكمة والفلسفة والايمان الديني المعرفي دون تطرف ولا شطط.. وعندما يجعله ميشيل خليفي يفيق الى الحقيقة، والى ضرورة اكتشاف المعرفة في الواقع نفسه دون نبذ الخيال الجميل، فانه يرده الى الموت، اشارة الى ما يدخره الواقع من مصير لأمثاله قبل أن يخطون بعد خطوتهم الأولى نحو الرجولة. غير أنه يبقي عليه في المشهد الأخير من الفيلم، أو بالأحرى، يستعيده من الموت باعتباره رمزا لا يموت. لكنه ليس ذلك الرمز التقليدي الذي عودتنا اياه السينما الفسطينية التقليدية.

ويبدو هنا أن ما ردده بعض النقاد عن تجاوز الزمن لفيلم «حكاية الجواهر الثلاث» بعد عودة السلطة الوطنية الفلسطينية الى قطاع غزة، يبقى خارج اطار الحقيقة والواقع. فمن القائل إن عودة السلطة الفلسطينية الى القطاع أنهى الى الأبد واقع الاحتلال، أو قضى على الخوف والقلق والتوتر،

بينـما لاتـزال القـوات الاسرائيلية تقفـق عـلى مشـارف غـزة، بـل وقـوم مـن وقـت لآخـر بعملياتهـا المعروفـة علىbمفـارق الطـرق. ومـن الـذي يزعـم أن اسـتلام السـلطة في غـزة، يجعـل الحديـث عـن القهـر وعـن الحلـم في زمـن القهـر خـارج الزمـن والتاريـخ، وأي تاريـخ هـذا والأرض الفلسـطينية في الضفـة الغربيـة والقـدي، لاتـزال اسـيرة في يـدي الآخـر؟

ربمـا يكـون مـن الميـزات الكبـيرة لهـذا الفيلـم أنـه ليـس مـن الأفـلام الآنيـة التـي تصنـع لتبريـر سياسـات وادانـة سياسـات أخـرى، والا لـكان بالفعـل قـد أصبـح قابـلا للجـدل بشـأن صلاحيتـه في ظـل واقـع سـياسي مختلـف. لكنـه في الحقيقـة عمـل ينتمـي الى لغـة الفـن الرفيـع الـذي يبقـى صامـدا للزمـن، بفضـل تصويـره الشـاعري المكثـف لنمـو وعـي طفـل في الأرض الفلسـطينية سـواء كانـت في غـزة أم غيرهـا، في المـاضي القريـب أو في المسـتقبل القـادم، فالطريـق لايـزال طويـلا، والمرمـى لايـزال بعيـدا.



المخرج الفلسطيني ميشيل خليفي

موقع الفيلم

أما من ناحية موقع الفيلم في اطار السينما التي يصنعها ميشيل خليفي، فيمكن القول إن «حكاية الجواهر الثلاث» هو خلاصة مسيرة ميشيل التي بدأت بالبحث في ذاكرة الجيل الأول الذي بقي في الداخل، في فلسطين ما قبل ١٩٤٨ في فيلمه الطويل الأول «الذاكرة الخصبة»(١٩٨٠) ثم انتقل في «عرس الجليل» (1987) إلى تناول إحباطات الجيل الذي نشأ في ظل الازدواجية السياسية وكان عليه أن يدفع ثمن البطريركية السياسية التقليدية التي ظلت على نحو ما، تتحكم في مصيره. وفي «نشيد الحجر» (1990) أراد أن يقدم رؤية لمصاعب العودة الى الواقع من قبل الذين غادروا وعاشوا طويلا في المنفى الأوروبي، ويطرح اشكالية العلاقة بين النظرة الرومانسية النوستالجية الى الماضي الذي كان قبل ٦٧، وبين الواقع الدموي للصراع القائم في زمن الانتفاضة. أما في «حكاية الجواهر الثلاث» فيعود ميشيل خليفي الى الطفولة، الى الأصل والأساس في أي مجتمع يريد أن ينهض مجددا نافضا عنه ارث الهزيمة مؤكدا على حق هذا الجيل الجديد أن يحلم، فليست هناك ادانة للحلم على اجماله في فيلم خليفي، فعن طريق الحلم أيضا يتلقى «يوسف» دروس الحكمة. لكنه يحذر من الافراط في الحلم الخرافي الذي يجعل المرء يتعامى عما يدور حوله.

«حكاية الجواهر الثلاث»، عمل يفيض بالرقة والشاعرية ويشع بالتألق الفني. ويطرح بالتالي أمام السينما الفلسطينية، تحديا جديدا وجريئا يتمثل في السؤال التالي: هل من الممكن أن تتحرر هذه السينما أخيرا من القوالب التقليدية، الى استلهام التراث الثقافي والبحث عن معادل سينمائي لما يكمن في الواقع من شعر ومن جمال، حتى ولو كان ذلك في مخيمات غزة!

٩

فلسطين في المنفى

ميشيل خليفي احد الوجوه البارزة في السينما الفلسطينية، يعيش ويعمل منذ سنوات في بلجيكا، يعود من حين لآخر الى فلسطين لتصوير افلامه واشهرها «عرس في الجليل» و «نشيد الحجر».

أما عمر قطان فهو وجه شاب من شباب السينما الفلسطينية، وقد أخرج فيلما واحدا هو «احلام في فراغ» صوره في عمان وعرضه التليفزيون الفرنسي.

وقد كون الاثنان معا قبل فترة، شركة للانتاج السينمائي تعمل في المنفى.. في اوروبا. الثاني تلميذ للاول، درس على يديه في معهد بروكسل السينمائي، ثم استقر في بريطانيا التي سبق ان درس فيها الأدب الانجليزي.

وكانت «القناة الرابعة» في التليفزيون البريطاني قد خصصت موسما لعرض الأفلام الفلسطينية من بينها «نشيد الحجر» و «احلام في فراغ» جنبا الىbجنب مع عروض لبعضالأفلام الاسرائيلية التي تتناول موضوع الصراع العربي الاسرائيلي.

وبهذه المناسبة اجرت مجلة «سايت اند ساوند» Sight & Sound البريطانية، مقابلة مع خليفي وقطان. ونظرا لأهمية هذه المقابلة الطويلة في الكشف عن تطلعات وطموحات

نموذجية لجيلين مختلفين من صناع الفيلم الفلسطيني رأيت تقديم ترجمة للنص الكامل للمقابلة لعلها توضح معالم المأزق والطموح الذي تواجهه السينما الفلسطينية :

***كيف بدأتما العمل معا؟**

عمر قطان: التقينا قبل ست سنوات بينما كنت ادرس في الجامعة في بريطانيا. وكان هناك ناد سينمائي ومنتدى فلسطيني استطعت اقناعهما بالعمل معا. واقترحت دعوة ميشيل من بلجيكا لعرض فيلمه «الذاكرة الخصبة» وقلت له انني اتطلع لدراسة السينما بعد تخرجي فاقترح علي ان التحق بمعهد السينما في بروكسل حيث كان يقوم بالتدريس، ودرست على يديه خلال السنوات الثلاث الاولى الى ان استقال بسبب خلافات مع الادارة.

ميشيل خليفي: في السبعينات كان معهد السينما في بروكسل بمثابة الوطن بالنسبة لعدد كبير من العرب واصبح في بعض الحالات يمثل اهمية بالنسبة للسينما العالمية، وكان فيه طلاب من الوطن العربي: تونس والجزائر والمغرب ولبنان وفلسطين. وأتاحت لنا بروكسل الفرصة للتواصل الثقافي مع اوروبا وبلجيكا، وهو شيء غير متوفر مثلا في لندن وباريس، حيث يمكن ان يبتلع النشاط الثقافي العام الطلبة الاجانب تماما. في بروكسل وبمبادرتنا الخاصة، بدأنا نفهم الثقافة الاوروبية ونعكس ثقافتنا وبهذا نخلق حوارا. هذه الطريقة كانت مهمة

جـدا لاننـا اصبحنـا نؤمـن ان مـن الممكـن تكويـن حركـة او مدرسـة فنيـة، مـن الافـكار والجماليـات، والاخـراج السـينمائي. اننـا ننتمـي الى السـبعينات، وفي الوقـت الـذي كنـا فيـه مهتمـين للغايـة بفكـرة ثقافـة الفقـراء، كنـا نتسـاءل كيـف يمكننـا التوصـل الى التعبـير عـن الـثراء الكبـير؟

***اسـتخدمت ثلاثـة تعبـيرات: الوطـن العـربي، ثقافتنـا، وثقافـة الفقـراء. هـل تسـتطيع ان تتحـدث عـن العلاقـة بينهـم؟**

ميشـيل خليفـي: الثقافـة العربيـة خاضعـة وليسـت سـائدة. وعـلى الرغـم مـن الاحسـاس بالحنـين لأمجادهـا، فـان المجتمـع العـربي لا يـزال فقـيرا. ولهـذا فالثقافـة العربيـة ترتبـط بالفقـراء. وفضـلا عـن ذلـك، فـان معظـم الدارسـين العـرب في معهـد بروكسـل كانـوا في وقـت مـا قـد أتـوا مـن ظـروف اجتماعيـة فقـيرة. لهـذا بـدا لنـا انـه مـن اجـل حمايـة ثقافتنـا الخاصـة، مـن الـضروري ان نختلـط بغيرهـا مـن الثقافـات، خاصـة الثقافـة الاوروبيـة السـائدة. لكـن المشـكلة كانـت تتمثـل في كيفيـة تفـادي الاندمـاج في الثقافـة الاوروبيـة، وفي نفـس الوقـت كيـف نـثري انفسـنا، مـن اجـل التواصـل مـع هـذه الثقافـة. فأنـا مـا زلـت حريصـا عـلى فكـرة ثقافـة الفقـراء، ثقافـة العـالم الثالـث، مـن اجـل ان يصبـح ممكنـا بالنسـبة للثقافـة المهيمـن عليهـا ان تـبرز وتتحـدى، وتبـدأ الحـوار مـع غيرهـا مـن الثقافـات، وعـلى الاخـص تلـك التـي تسـمى بثقافـة البلـدان المتقدمـة. لا يجـب ان نحـاكي او نصنـع افلامـا متشـابهة مـع، او حتـى متقدمـة عـلى، النتـاج المتقـدم في اوروبـا وغيرهـا. يجـب ان تقـع مواجهـة ثقافيـة تنتـج طروحـات جديـدة.

عمر قطان: تجربتي كانت عكسية. كنت قد قضيت عشر سنوات في بريطانيا عندما وصلت الى بروكسل، استطيع القول انني جئت من ثقافة الاغنياء بكل معنى الكلمة. وعندما التحقت بمعهد بروكسل في ١٩٨٥، كان الوضع الذي وصفه ميشيل قد اختفى. وكان هناك عدد اقل من الدارسين الاجانب، ومعظم زملائي كانوا ينتمون لعائلات ميسورة الحال.

ميشيل خليفي: هذا صحيح. حقبة الثمانينات كانت حقبة كفاءة في كتابة السيناريوهات للسينما التجارية، وفضلا عن هذا كله كانت فترة معاناة بالنسبة للسينما الاوروبية التي لا تزال تعاني من عقدة الاحساس بالدونية امام نظيرتها الامريكية.

عمر قطان: قليل من الطلبة كانوا يعرفون عن كبار السينمائيين الاوروبيين، فقد كان اغلب ما يعرفونه عن الامريكيين. والامر المثير للاهتمام انه عندما تعرفت بميشيل، الى جانب كوننا نتحدث نفس اللغة وننتمي لنفس الثقافة، كنا نختلف حول بعض الاشياء، فبينما قضيت حياتي كلها منذ ان كان عمري ١١ عاما في اوروبا، لم يترك هو فلسطين سوى بعد ان اصبح في العشرين من عمره. لقد جاء من داخل فلسطين ما قبل ١٩٤٨، بينما لم يسبق لي ابدا ان عشت في فلسطين. ولكن بدلا من ان تفرقنا هذه الاشياء، كانت نقاط اقتراب.

***ميشيل.. هل ترى ان السينما التي تصنعها، على العكس من عمر قطان، سينما منفى؟**

عمر قطان: ولكن نظريا انا ايضا أعيش في المنفى!

ميشيل خليفي: في كل الاحوال، اعتقد ان كل اشكال التعبير هي عن المنفى. المرء يعبر عن نفسه بالمعنى العميق للكلمة، لانه يشعر بالانسجام مع مكانه في العالم. لنأخذ رامبو مثلا، الذي كتب كل أدبه كأدب منفى رغم انه كان يعيش في فرنسا (اي في وطنه)، وعندما ذهب بالفعل للعيش في المنفى، توقف عن الكتابة.

***لكن الفرق هو ان المنفى عند رامبو كان فقط وسيلة فنية، بينما بالنسبة لك هو حرفي اضطراري؟**

ميشيل خليفي: كلا، في حالتي ذهبت الى المنفى بمحض اختياري. بعد عام ١٩٦٧، عندما كنت في السابعة عشرة، بدأت اطرح تساؤلات عن حياتي وقررت ان عندي ثلاثة اختيارات: ان اصبح مناضلا، او ان اصبح جزء من الاغلبية الصامتة، او ان اهاجر. واخترت المنفى، ولكنني لم اعرف انني عن طريق هذا سوف اكتشف السينما.

***هل تريان ان انكما جزء من السينما العربية؟**

ميشيل خليفي: ليس كل السينما العربية. انا لا اشعر بالقرب من السينما المصرية مثلا، رغم انني في طفولتي شاهدت افلاما مصرية قليلة. فقد كان محظورا قبل عام ١٩٦٧، توزيع الافلام المصرية في اسرائيل. وعندما اتيت الى اوروبا انتقلت من مجرد مشاهد للافلام الشعبية لاكتشاف لغة جديدة عظيمة كانت تعبيرا عن الفلسفة الجديدة، عن كل الحركات الفنية والسينمائية. هذا الاحساس الذي اكتسبته احاول التعبير عنه

في الثقافة العربية او الاوروبية او في الثقافة عموما.

عمر قطان: رغم الروابط القوية التي تربطني بالثقافة العربية، اعتقد ان من المستحيل ان ازعم ارتباطي بسينما دولة معينة. انني اشترك في الهموم مع السينمائيين من شتى البلدان. واعتبر نفسي اعمل من خلال لغة عالمية وثقافة متنوعة جدا بل واحيانا مناقضة لي. وأرى ان هذا يعتبر مصدر قوة وليس مصدر ضعف. على الاقل ليس باستطاعتي تقديم اعمال محدودة في ذاتي او هذا ما آمله.

***كيف تم استقبال افلامك في بلجيكا؟ فهمت ان فيلمك الجديد سيكون موضوعه بلجيكيا. كيف كان استقبال هذا في الوسط السينمائي؟**

ميشيل خليفي: يجب أن تفهم أنه اذا كان عملك يضعك في دائرة الضوء سيكون هناك دائما اناس يحاولون ايقاعك في الشرك. على سبيل المثال، عندما قدمت فيلمي «عرس الجليل» و «نشيد الحجر»، سئلت اذا ما كنت سأستمر في صنع افلام عن فلسطين. كنت دوما اتساءل اذا ما كان فيلليني سئل هل سيستمر في صنع افلام عن ايطاليا، أو ساتيا جيتراي عن الهند. بالطبع ظل فيلليني في ايطاليا وظل جيتراي في الهند. وحتى عندما هاجر تاركوفسكي خارج روسيا سألوه اذا ما كان سيستمر في صنع افلام عن روسيا. انني اجد هذا النوع من الاسئلة مشروعا من ناحية ما ولكن ايضا سخيفا، فعندما اقول انني اريد تحقيق فيلم عن بلجيكا يسألني البعض: هل تعني انك لن تصنع افلاما اخرى عن فلسطين؟ شخصيا، لا اعتقد ان

هـذا هـو السـؤال الصحيـح. ان مـا يشـغلني اكـثر هـو الاسـتمرارية في الافـكار والاسـئلة الشـخصية التـي اطرحهـا في كل افلامــي.

***وهل تقول لنا شيئا عن فيلمك الجديد «النظام اليومي»؟**

ميشـيل خليفــي: الفكـرة الاساسـية كانـت ان اكتـب درامـا تـدور حـول رجـل لم تعـد هنـاك درامـا في حياتـه. انهـا بالطبـع مفارقـة. فهـل الحيـاة محـاكاة للدرامـا؟ لكـن فضـلا عـن هـذا كلـه، الفيلـم يـروي قصـة شـخص يعيـش مرحلـة مـا بعـد الرومانسـية وهـو محـاصر ببنيـة مجـردة للبيروقراطيـة الحديثـة. البطـل موظـف في احـدى الـوزارات تفوقـه الادارة كثـيرا مـن القـوة، ولكنـه يجد نفسـه دون اي رغبـة في التمـرد، لانـه التحـق بنفـس المؤسسـة برغبتـه. ودعنـا لا ننـسى ان الطبقـة العاملـة طـوال القـرن العشريـن كانـت دائمـا تعتقـد ان افضـل وسـيلة للرقـي الاجتماعـي هـي الحـاق ابنائهـا بالوظائـف الحكوميـة. الرجـل يعيـش مـع ابنـه ويجد نفسـه محاطـا بفضيحـة لا تـؤدي الى شيء، سـوى انهـا تجـرده مـن هويتـه. ومـن اجـل ان يعيـد ترتيـب حياتـه، فانـه يندمـج في الاحـلام.

عمـر قطـان: عـلى نحـو مـا أشـعر أننـي نتـاج لنفـس النظـام كـما هـذا البطـل- أو اللابطـل. وربمـا كانـت الطريقـة التـي تعلـم بهـا ابنـاء جيـلي السـينما تفـسر ذلـك. لقـد كان مطلوبـا مـن كل منـا اعـادة بنـاء مشـهد معـين مـن فيلـم يختـاره هـو، والواضـح ان كل مـا يمكـن تعلمـه بهـذه الطريقـة هـو تحقيـق الفيلـم آليـا، وهـذا يشـمل التقنيـة، بينـما طاقتنـا ومواهبنـا اذا كانـت موجـودة، ليـس مـن الممكـن توجيههـا سـوى في اتجـاه المحـاكاة. ان تعليـم السـينما بهـذه الطريقـة جعلهـا نظامـا مجـردا يهيمـن علينـا، شيء شـبيه

ببطـل فيلـم «النظـام اليومـي» الـذي تهيمـن عليـه البيروقراطيـة. والمشـكلة ان لا احـد كان يشـجعنا عـلى التفكـير والربـط بـين حياتنـا الجماعيـة ومـا يحيـط بنـا، وبـين مـا نصنعـه. لقـد كانـت فكـرة المبـادرة والابتـكار مغيبـة تمامـا.

عندمـا بـدأ ميشـيل التدريـس في العـام التـالي طلـب منـا صنـع فيلـم مـن ٣ دقائـق عـن مـكان مـا، بورتريـه لمـكان. وعندمـا سـألني عـما اعتـزم تنفيـذه أتذكـر أننـي شـعرت بالتوتـر الى درجـة البـكاء، فقـد كنـت اشـعر بغيـاب المصـادر، وبالخـوف مـن المـأزق الـذي وضعـت فيـه. لم تكـن هنـاك مشـكلة بالنسـبة للمصـادر الماليـة، لكـن المشـكلة كانـت تتعلـق بغيـاب التشـجيع عـلى التفكـير الـذي لم نحصـل عليـه أبـدا.. أن نلاحـظ ونقـرأ ونكتشـف الأشـياء. كان المتوقـع منـا أن نحـاكي، أن نشـتغل بأفـلام مسـتهلكة. وربمـا كان هـذا المـأزق هـو مـا يشـعر بـه العاملـون في مجـال السـينما التجاريـة حتـى اليـوم.

***هـل نسـتطيع الانتقـال الى السـينما التسـجيلية.. حيـث انكـما بدأتمـا العمـل في هـذا النـوع. ايـن تكمـن قوتهـا وحدودهـا؟**

ميشـيل خليفـي: رغـم مـا ذكرتـه عـن الثمانينـات، كان ممكنـا ان اؤسـس في معهـد بروكسـل فصـلا دراسـيا لسـينما الحقيقـة. والطريـف ان هـذا الفصـل هـو الوحيـد الـذي اسـتمر واصبـح لـه مغـزى، واعتقـد ان سـبب ذلـك انـه يسـاعد المخـرج الشـاب عـلى التكيـف مـع واقعـه بـدلا مـن الحلـم بـان يصبـح كوبـولا او سكورسـيزي. مـاذا يمكننـي ان اعمـل بكامـيرا ومسـجل صـوت متحـرك، والى اي مـدى اسـتطيع الوصـول؟

عمر قطان: أيضا لم يكن هذا البرنامج محدودا فقط بمجال الممارسة العملية، فقد كانت تصاحبه سلسلة من المحاضرات والمناظرات نناقش خلالها السينما، ليس فقط الافلام التسجيلية، لكن كل انواع الافلام. وكان ما تعلمته ان السينما هي لغة للتعبير، التعبير عن الزمان والمكان، وتتطلب منا بالتالي ان نفكر حول انفسنا وعلاقتنا بما نصوره. افهم انها كأية وسيلة اخرى حقيقية للتعبير، من الضروري ان تنبع من التفكير وليس من المحاكاة. وعندما اقول التعبير، فهذا يشمل تحليل ما هو واقع وما هو فكر، عن نفسي وعن الآخرين. وبهذا المعنى تعلمنا كيف نلغي الحدود بين التسجيلي والروائي، وان نرى اننا كنا نتعامل مع نفس اللغة.

*** هل ترى أن التليفزيون ساهم في تغيير قواعد السينما؟**

ميشيل خليفي: بالطبع. قبل كل شيء، أضافت عدسة «الزووم» شيئا جديدا ثم سرعان ما اسيء استعمالها، وبدلا من ان يفكر المخرجون في مكان لوضع الكاميرا، بدأوا يستخدمونها بشكل آلي. وليس من المدهش انك عندما تشاهد الافلام التي صنعت قبل اختراع عدسة «الزووم» تجد نوعية رائعة واضافات خلاقة، وعناية فائقة بالكادرات وحركة الكاميرا.

***هل تستطيعان تصور انكما سوف تعملان فقط لحساب التليفزيون؟**

ميشيل خليفي: أعتقد أن هناك الآن جيلا يتجاوز التليفزيون. وإذا كان التليفزيون في السبعينات والثمانينات اكتسب ارضية،

فقـد وصـل الآن الى درجـة التشـبع. لقـد تكيفـت السـينما ـ وبالاخـص الأمريكيـة ـ مـع التليفزيـون، لدرجـة ان اصبـح الاخـراج السـينمائي يخضـع لجماليـات التليفزيـون. لكننـي اعتقـد اننـا بدأنـا الآن في التصـدي لذلـك. واعتقـد اننـا نفهـم اليـوم اننـا اذا كنـا لا نسـتطيع العيـش دون التليفزيـون فاننـا نسـتطيع تخريبـه. في فيلـم «نشـيد الحجـر» مثـلا راعيـت المـزج بـين شـكلين: الاسـلوب الـروائي الخيـالي واسـلوب الريبورتـاج مـما أدى الى ان مبرمجـي التليفزيـون لم يسـتطيعوا العثـور عـلى ثقـب لتمريـر الفيلـم مـن خلالـه. وهـذا مـا عنيتـه بقـولي تخريـب التليفزيـون.

عمـر قطـان: عـرض فيلـم «نشـيد الحجـر» في بلجيـكا في كل مـن التليفزيـون ودور السـينما في نفـس اليـوم. ولا اعـرف اذا مـا كان هـذا مقصـودا مـن جانـب ميشـيل مـن اجـل «التخريـب» لكنـه كان عمـلا تخريبيـا، حتـى بالمفاهيـم التجاريـة.

ميشـيل خليفـي: في «عـرس الجليـل»، يرتبـط السرد بالشـمس وضوء النهـار وعتمـة الليـل، ومـن الصعـب جـدا ان تظهـر المشـاهد الليلية عـلى شاشـة التليفزيـون واعتقـد ان كثـيرا مـن المخرجـين بـدأوا يفهمـون هـذه المشـكلة. وكذلـك فـان مخرجـا مثـل «كوبريـك» يظـل سـينمائيا متشـددا كثـيرا. ورغـم اننـا نعـرف ان السـينما والتليفزيـون في حاجـة الى بعضهـما البعـض، فمـن الـضروري ان نعمـل مـن اجـل خلـق نظـام محـدد للتعـاون مـع التليفزيـون.

في الوقـت الحـاضر، لم تعـد للمغامـرة السـينمائية اهميتهـا، لان النـاس فقـدوا الادوات لصنـع فيلـم. لقـد تراجعنـا الى الـوراء.. الى تلـوث التليفزيـون وقدرتنـا عـلى التركيـز تتراجـع، وبينـما كنـا مـن

قبل اعتدنا على مشاهدة فيلم يبلغ زمنه ثلاث ساعات، الآن اصبح فيلم زمنه ٩٠ دقيقة يبدو طويلا جدا.

*** هذا يؤدي الى سؤال اخر.. أين تعرض أفلامكما في أوروبا؟**

ميشيل خليفي: اعتقد أن الفيلم يصنع لكي يشاهده كل من يحب مشاهدته. ولا اعتقد ان المرء يصنع الافلام للاوروبيين او للعرب او للافريقيين. انك تصنع فيلما وكفى. هذا ما كنا نقوله، فالسينما في حد ذاتها وطن. ورغم ان افلامي ممنوعة من العرض في العالم العربي، الا انها توزع على نطاق واسع على الفيديو. لقد عدت لتوي من دمشق حيث دهشت عندما اكتشفت ان افلامي معروفة جيدا هناك رغم انها لم توزع ابدا. لقد اغلقت السلطات ثلاثة اندية سينمائية لأنها عرضت فيلم «عرس الجليل» على الفيديو. اما هنا فهناك مشاكل من نوع مختلف لان افلامنا لا ينظر اليها باعتبارها جزء من السينما الاوروبية.

عمر قطان: عندما عرض «عرس الجليل» في التليفزيون البريطاني (بي. بي. سي) كان ذلك في ساعة متأخرة كثيرا واعتقد ان «القناة الرابعة» ستعرض فيلم «نشيد الحجر» ايضا في ساعة متأخرة، بعد منتصف الليل. وعرض فيلمي «أحلام في فراغ» على القناة الثالثة الفرنسية في الساعة الحادية عشرة والنصف مساء. لقد سئمنا تلك العلاقة بالليل. نريد ان نرى ضوء النهار قليلا. اننا نحلم طوال الوقت بشبكة توزيع في العالم العربي نستطيع عرض افلامنا من خلالها. لكن لا توجد قوانين لحفظ الحقوق. وهناك ايضا الرقابة. انه وضع مثير للسخرية، فالعالم العربي

يشاهد افلامنا بطريقة غير مشروعة، على نطاق عريض جدا، ولكننا نخرج بخسارة مالية رغم النصر المعنوي، بينما في اوروبا العكس صحيح. في العالم العربي يتهمنا البعض بالعمالة للغرب، بينما في اوروبا يجعلوننا نشعر باننا دخلاء.

*** ألا توجد دلائل على أن الأشياء تتغير في فرنسا وبلجيكا، نحو تحسن الوضع؟**

عمر قطان: بالنسبة لميشيل هناك بعض التقدم لانه اصبح معروفا الآن، ولكننا ايضا نعرف اننا سنظل هامشيين، واعتقد اننا نشترك في هذا المصير مع ا^خرين، منهم بعض المخرجين الاوروبيين. اذن هناك مشكلتان: كونك عربيا، وكونك غير مستعد للمهادنة.

ميشيل خليفي: هذا صحيح. ولكن من المهم ان نذكر ايضا ان الافلام عن العرب، وخصوصا الفلسطينيين، يصعب تسويقها لاسباب محددة. نحن في حرب مع اسرائيل. وربما يكون بدافع الصدفة التاريخية ان كثيرين في مجال التوزيع السينمائي، لاسباب دينية او سياسية او فلسفية او عرقية، مرتبطون مباشرة مع اسرائيل، والذين ليسوا كذلك مرتبطون بالذين كذلك. وهذا يعني ان التبادل الثقافي يتخذ ابعادا سياسية تؤدي عادة الى فرض نوع من الرقابة او من الرقابة الذاتية. بالطبع نحن ندرك ان الحقيقة لا توجد في فيلم واحد فقط، لذلك نود ان ينظر الينا كمساهمين في التعبير عن وجهة نظر، لذلك فنحن ندافع عن ضرورة مشاهدة الافلام الاسرائيلية والافلام التي تساند اسرائيل. ولكن المشكلة ان هناك من يعارضون هذا.

انهـم لا يريدوننـا ان نشـترك في وجهـة النظـر العالميـة، يفضلـون استبعادنا تماما مـن المشـاركة. الامـر يبـدو كـما لـو ان اي تعبير فلسـطيني عـن المعانـاة ينبغـي احتـواؤه. وبهـذا المعنـى افهـم مـا تعـرض لـه فيلـم «نشـيد الحجـر» مـن رقابـة، حتـى بعـد عرضـه في مهرجـان «كان».

عمـر قطـان: نظـم مهرجـان امسـتردام للفيلـم التسـجيلي مؤخـرا تظاهـرة تحـت عنـوان «اسرائيـل/ فلسـطين» وأرادوا اسـتحضار كثـير مـن الافـلام الاسرائيليـة مـن الارشـيف الاسرائيـلي ومنظـمات وحكومـات اخـرى. لكـن وزارة الخارجيـة الاسرائيليـة قـررت ان تسحب الافـلام في اللحظـة الاخـيرة. واعتقـد ان السـبب هـو وضـع كلمـة «فلسـطين» في العنـوان جنبـا الى جنـب مـع «اسرائيـل».

***لماذا توجد المرأة في أفلامكما في المركز؟**

عمـر قطـان: أنـت تعـرف أن المـرأة تعيـش اوضاعـا قاسـية في حياتها اليوميـة في العـالم العـربي. هـذا القمـع هـو جـزء مـن اشـكال كثـيرة للقمـع بحيـث لا يسـتطيع المـرء ان يهـرب مـن الحديـث عـن قمـع المـرأة. ميشـيل يحـب اعطـاء المـرأة بعـدا فلسـفيا، وانـا شـخصيا لا اتفـق معـه في هـذا. ولكـن عـلى اي حـال، لـكي نكـون صادقـين فمـن المحتـم ان نواجـه هـذه القضايـا في افلامنـا.

ميشـيل خليفـي: مـن المسـتحيل أيضـا التفكـير في القمـع دون التسـاؤل عـما إذا كانـت الضحيـة مجـرد ضحيـة. ليـس مـن السـهل بالنسـبة للفلسـطينيين ان يتعلمـوا ان الاسرائيليـين الذيـن يقمعونهـم هـم انفسـهم ضحايـا للتاريـخ، وانهـم ضحايـا وجـلادون

معا. ثـم انـك تسأل نفسـك ايضـا إذا مـا كنـت مجـرد ضحيـة، أم ضحيـة وجلاد في نفـس الوقـت. وعندمـا تنظـر الى المجتمـع العـربي، تكتشـف ان نفـس هـذا المجتمـع المقمـوع يقمـع الاخريـن ايضـا. الرجـال يقمعـون النسـاء، الغنـي يقمـع الفقـير، يقمعـون بناتهـن، القـوي يقمـع الضعيـف. في اطـار ذلـك الارث للضحيـة الـذي هـو جـلاد ايضـا، لا شـك أن النسـاء والاطفـال يقبعـون في القـاع.

***ولكـن لمـاذا تضعهـم في المركـز؟ هـل هـذا يعنـي أنـك وجـدت مشـاكل جديـدة تتعلـق بالشـكل في افلامـك؟**

ميشـيل خليفـي: كلا. صحيـح أن الشـكل يرتبـط بالموضـوع، ولكننـي اتحـدث هنـا عـن حالـة جماعيـة للوجـود هـي التـي نسـعى للتعبير عنهـا. بالنسـبة لي..المـرأة هـي ذلـك الآخـر في داخـلي. حسـب مـا اعـرف، فنحـن جئنـا لأمهـات وآبـاء. ورغـم انـه مـن السـهل بالنسـبة لي ان اتماثـل مـع أبي، فانـنـي لا أسـتطيع أن أسـتبعد أمـي التـي هـي في داخـلي. لذلـك فنحـن نعـرف أن تحريـر المـرأة العربيـة لـن يتحقـق سـوى بتحريـر الفـرد، ورغـم أن هـذا التحـرر قـد يـؤدي إلى التوتـر والوحـدة والقلـق وهـو مـا تعرفونـه جيـدا في الغـرب، أشـعر أن ليـس مـن حقنـا أن نـدع القطـار يفوتنـا. هـذا هـو السـبب في أن كثـيرا مـن السـينمائيين العـرب خـلال السـنوات العـشر الأخـيرة اسـتخدموا المـرأة في أفلامهـم كوسـيلة للتعبـير عـن حالـة المجتمـع العـربي.

١٠

عن «الإرهاب والكباب» و«البنفسج»

أود هنا تناول نموذجين من نماذج الانتاج السائد في السينما المصرية، بهدف تسليط الضوء على بعض المفاهيم السائدة في العملية النقدية والتي تحد كثيرا من دور النقد من ناحية، ومن تقويم السينما العربية من ناحية أخرى، وهي مفاهيم تتراكم عبر سنوات، دون محاولة حقيقية للتوقف أمامها من حين الى آخر، وطرح التساؤلات الموضوعية حول مشروعيتها.

لقد كتب الكثير عن فيلمي «الإرهاب والكباب» لشريف عرفة، و«ليه يا بنفسج» لرضوان الكاشف (كلاهما من عام ١٩٩٣). فقد اعتبرهما نقاد كثيرون من أكثر الأفلام السينما المصرية «جرأة» و«واقعية» و«نجاحا شعبيا مع الحفاظ على المستوى الفني» في السنوات الأخيرة. وهي كلها كلمات عمومية، هاجسها الأساسي ما اصطلح على تسميته بـ «آلام الجماهير» و«معاناة الفقراء» الى آخر ما ورد في قاموس النقد الأيديولوجي طوال أربعين عاما.

الفيلمان من ناحية التصنيف (حسب النظام الامريكي لتصنيف الأفلام) ينتميان للنوع الكوميدي، غير أن كلا منهما، يستخدم الكوميديا لقول أشياء لها علاقة بالواقع السياسي والاجتماعي في

مصر التسعينات. وهذا في حد ذاته، لا يعد ميزة ولا عيبا، فمن الطبيعي أن فيلما يصدر في مصر التسعينات لا بد أن يحمل بعض همومها وملامح مأساتها الاجتماعية طالما أنه يصدر أساسا عن أناس يعيشون هذا الواقع ويطمحون للتعامل معه من خلال المهنة التي يشتغلون بها.. أي السينما.

غير أن نظرة أعمق من تلك النظرة التي تكتفي عادة برصد الحالة، سوف تدفعنا ولا شك، إلى اكتشاف آليات ومكونات هذين العملين، بما يعين على تحديد قيمة كل منهما من الناحية الفنية في سياق السينما التي تنتج في مصر، كما في سياق ما وصلت اليه السينما في العالم اليوم. هذا التحديد - رغم صعوباته - يجب أن يتجاوز الطابع العمومي الذي يكتفي عادة بالتعامل مع السينما - وهي حدث ابداعي - كظاهرة اجتماعية فقط، سواء اتفاقا أم اختلافا، ايجابا أم سلبا. ففي الاكتفاء بهذا يكمن مفهوم شديد الخطورة، هو إحالة كل الأعمال التي تنتمي الى الظاهرة الابداعية (حتى لو لم تكن متينة البنيان تماما) الى علم الاجتماع وحده، الأمر الذي ينتهي - كما هو حادث بالفعل - الى تقلص النظرة النقدية العلمية، والى تكرار ظهور نفس الأنماط والقوالب الفنية باستمرار، تارة بدعوى «الحاجة الاجتماعية» وتارة أخرى، بدعوى الاستجابة لمتطلبات «الفرجة الشعبية».

والحقيقة ان هناك اختلافا أوليا بين هذين الفيلمين، فالأول «الارهاب والكباب» ينتمي - قلبا وقالبا - الى التيار العريض المترامي والمتواصل لسينما دغدغة الحواس والضرب على الأوتار

الحساسة لـدى الجمهـور، وتضخيـم الحـدث الفـردي وجعلـه بمثابة حالـة مجتمعيـة (نسـبة الى المجتمـع كلـه). وفي اطـار كهـذا تكـثر الادعـاءات حـول «النقـد الجـريء والقاسي لمجتمـع الظلـم والفوارق الطبقيـة». وفي نفـس الاطـار أيضـا، يتحـول «المجمـوع» الـذي يبـدي صنـاع هـذا النـوع مـن الأفـلام - عـادة، غرامهـم العنيـف بـه، الى قطيـع يـردد أشـياء فارغـة لا يفهمهـا ولا نفهمهـا نحـن المشـاهدين، غـير أننـا بالطبـع لا ننكـر مـا يمكـن ان تفجـره لدينـا مـن ضحـكات.

أمـا الفيلـم الثـاني «ليـه.. يـا بنفسـج» فلعلـه خـير دليـل عـلى الأزمـة الجماليـة (في المضمـون والشـكل) التـي تعيشـها السـينما المصريـة بفعـل عوامـل وظـروف عديـدة فرضـت ولا تـزال تفـرض عليهـا الـدوران حـول نفسـها. إنـه فيلـم ينتمـي لمحـاولات البحـث الدائـم عـن «معادلـة» بـين السـهولة والصعوبـة، الوضـوح والعمـق، الجمهـور العـام والنخبـة المثقفـة، التجـارة والفـن. وباختصـار - ينتمـي فيلـم «البنفسـج» الى «حالـة» فكريـة متأرجحـة بـين سـينما عتيقـة عفـا عليهـا الدهـر، وسـينما تتطلـع عـلى اسـتحياء شـديد نحـو الحداثـة.

والآن.. لنتوقـف عنـد كل فيلـم عـلى حـدة لـنرى كيـف يمكـن فهـم الحالتـين المختلفتـين لصانعيـه:

الإرهاب والكبت

سـوف يظـل تغليـب «الخطـاب الايديولوجـي» في النقـد والفـن والابـداع بوجـه عـام في مـصر والوطـن العـربي خـلال الثلاثـين عامـا

الماضية، يتحمل مسؤولية مباشرة عما آل اليه حال السينما المصرية. فالولع بالرسالة السياسية المباشرة ـ كمضمون مبسط في العمل الفني، عندما كانت تسود أفلاما ـ اصطلح خطأ على تسميتها بـ «التقدمية» أدى فيما بعد الى رواج نفس المفهوم واستخدامه على نطاق واسع في أفلام أخرى لم يكن ممكنا أن توصف سوى بـ «الرجعية الشديدة» بعد تغير الظرف السياسي من جانب نفس اصحاب الاقلام الذين روجوا لهذا الشكل التبسيطي طويلا.

فيلم مثل «احنا بتوع الأتوبيس» (١٩٧٧) لحسين كمال كان يستخدم ببساطة نفس الطريقة الشائعة والمتهالكة للكوميديا المتدنية من نوع «فارس» لتمرير «رسالة» تحمل الكثير من السخرية من دعاة الخطاب الايديولوجي (التقدمي) في العهد الناصري وباستخدام نفس الشكل الذي احتضنوه وشجعوه واعتبروه دلالة على «الجرأة» في الطرح، وهو نفس الأسلوب المستخدم حاليا ـ ولو على صعيد الدراما الجادة (أو التراجيديا) وليس الكوميديا ـ في مسلسلات واسعة الانتشار مثل «ليالي الحلمية» و«رأفت الهجان» وغيرهما. فالأقدار هنا تتلاعب بمصائر الأفراد. والفرد الذي هو ضمير الجماعة (أو الأمة) يتصدى وحده أو بمساعدة حفنة من المؤمنين (أيديولوجيا) بأفكاره، لسلطة غاشمة مستندا على إرث الماضي (من الشعارات). وهكذا يتم تبسيط كل شيء: فهناك أجيال ترث أجيالا (وما هو الفريد في هذا؟) وهناك أشرار وأخيار، وأخيار ينحرفون تحت وطأة الضغط أو الطمع أو الشهوة (الشهوة الجنسية أو شهوة السلطة ـ لا فرق) فيصبحون أشرارا، والمجموع

حائـر، وعاجـز لأنـه ينتظـر البطـل المخلّـص الـذي يفتـح عيونهـم علـى مـا في التاريـخ مـن دروس ومناطـق مضيئـة. والتاريـخ نفسـه، يُعـرض علينـا كـما لـو كنـا نطالـع كتابـا بدائيـا في «التربيـة الوطنيـة» يسـتدعي مـن دواخلنـا الحـماس ويسـتدر دموعنـا حـسرة حينـا، أو تقبضـات عضـلات وجوهنـا وأيدينـا رغبـة في الثـأر، حينـا آخـر. وينتهــي الأمــر عــادة ببســمة الأمــل المصطنــع، مزروعــة فــوق شـفاهنا.. مـن خـلال شـخصية صغـيرة ترمـز لاسـتمرار القـدرة عـلى الحلـم والأمـل، فهـذا هـو هـدف «الفـن النبيـل» كـما يزعمـون!

«الارهـاب والكبـاب» يجمـع ثلاثيـا سـبق أن عـرف النجـاح الشـعبي مـن قبـل مـع فيلـم «اللعـب مـع الكبـار». هـذا الثـلاثي يتكـون مـن كاتــب الســيناريو وحيــد حامــد، والمخــرج شريــف عرفــة، والممثــل عـادل امـام.



لقطة من فيلم «الإرهاب والكباب»

على صعيد الدراما، يلعب الفيلم على الثنائيات القديمة الشائعة، والمستهلكة، بعد أن يضيف اليها وحيد حامد بوعيه المستمد من قوالب السينما الشائعة في الغرب والشرق، بعض التوابل و«الكليشيهات» والمواقف التي قد تبهر البعض من على السطح بما فيها من خيال، غير أن طريقة صياغتها معا، سرعان ما تنتزع منها أي أثر لخيال جميل، فتتحول الى القبح كأبشع ما يكون. هذه الثنائيات أو التقابلات نستطيع رصدها هنا على النحو التالي:

السلطة والجماهير، الفرد والمؤسسة، الحرمان والشبع، الحب والخيبة، الخير والاجرام، الغريزة الجنسية وغريزة الأكل، وفي النهاية، باختصار، الإرهاب والكباب.

في أهم مشاهد الفيلم، عندما يحدث الاندماج (العاطفي) الكامل بين البطل ورهائنه من الأهالي والعاملين بمجمع التحرير- المبنى الضخم الذي يضم عدة إدارات حكومية في القاهرة كمرادف للسلطات الرسمية- يهتف الجميع بمطلبهم الى وزير الداخلية الذي ينتظر في الخارج مع رجاله من الشرطيين المسلحين «الكباب.. الكباب.. ولا نخلي عيشتكو هباب»!

قد يثير هذا الهتاف العجيب الضحك، ولا شك انه يفعل، لكن على مستوى آخر فانه يكشف مقدار استخفاف صانعي هذا الفيلم حتى بالموضوع الذي اختاروه لفيلمهم. فالجماهير التي تبدو كقطيع منهك القوى، يسير طوال الوقت في دوائر مغلقة، تلتصق أجساد بعضهم البعض في ممرات وعلى سلالم مبنى المجمع، ينتهون - بعد ساعة أو أكثر من استعراض

معانـاة نمـاذج منهـم، الى طلـب «الكبـاب» مقابـل التوقـف عـن الشـغب، والكـف عـن تحـدي الحكومـة. والمطلـب بسـيط بالطبـع.. لا يـوازي أبـدا كل مـا أجهـد صنـاع الفيلـم أنفسـهم فيـه. فوزيـر الداخليـة المـرح، اللطيـف، الإنسـاني النزعـة، يأمـر رجالـه بإحضـار كميـة هائلـة مـن الكبـاب، يلتهمهـا افـراد «القطيـع» وسرعـان مـا ينسـون مـا دفعهـم مـن الأصـل الى التمـرد. يحـاول بطلهـم عبثـا أن يدفعهـم الى التصريـح بمـا يريـدون رؤيتـه مـن تغيـير.. لكنهـم عاجـزون تمامـا عـن العثـور عـلى شيء «جـاد» يريدونـه.. فكلهـا مجموعـة مـن المطالـب الفرديـة التافهـة الشـأن..

ولم يكـن هـدف الفيلـم بالتأكيـد «الكشـف» عـن آليـات القهـر، لا عـلى المسـتوى الفـردي ولا عـلى المسـتوى الجمعـي، بقـدر مـا كان هدفهـم «السـخرية» في أكـثر اشـكالها مبـاشرة وانعدامـا للخيـال، مـن تلـك النـماذج الكاريكاتوريـة التـي «أبدعتهـا» قريحـة مؤلفـه: شـاب بديـن للغايـة يكتـب خطابـا لأمـه بعـد أن قـرر الانتحـار بسـبب زواجـه مـن امـرأة (قريبـة لـه) لا يحبهـا.. نعـرف انهـا أكـثر بدانـة منـه. ولا أدري لمـاذا الاصرار عـلى اعتبـار البدانـة أو غيرهـا مـن المظاهـر الخارجيـة للإنسـان، مصـدرا للسـخرية والضحـك، تمامـا كـما لا أفهـم السـخرية مـن شـخص أسـود اللـون (سـوداني الجنسـية) في الفيلـم يـردد طـوال الوقـت كلـمات توحـي بتعاليـه عـلى المحيطـين بـه، حيـث يبـدو متأثـرا الى حـد الهاجـس المـرضي بنمـط المجتمـع الغـربي، كـما لـو أن صنـاع الفيلـم يسـعون ايضـا الى تغذيـة بعـض النزعـات العنصريـة الكامنـة.

وهنـاك أيضـا ذلـك الأصـولي الـذي لا يكـف لحظـة عـن الصـلاة داخـل المصلحـة الحكوميـة التـي يعمـل فيهـا، لا يبـالي بمصالـح النـاس الذيـن يـترددون لقضـاء حاجـة لديهـم.. ومنهـم بالطبـع بطلنـا (عـادل امـام).

هـذا النمـوذج يتخـذه صنـاع الفيلـم دلالـة عـلى جرأتهـم في تنـاول موضـوع الأصوليـة (دون الإرهـاب بالطبـع) بينـما الحقيقـة أن الأمـر لا يعـدو مظهـرا سـطحيا بالـغ الكاريكاتيريـة والسـخف، لنمـوذج ربمـا كان لـه أسـاس في الواقـع، غـير أن ملامحـه الانسـانية تتجمـد تمامـا في الفيلـم.

وهنـاك «الصعيـدي» المحكـوم في قضيـة ثـأر والهـارب مـن السـجن في بلـده، للعمـل كماسـح للأحذيـة في «المجمـع» الـذي أراده المؤلف بالطبـع معـادلا للمجتمـع بشـتى فئاتـه وأفـراده.

وهنـاك تلميحـات سـاخرة مـن جامعـة الـدول العربيـة ومـن وزارة الخارجيـة (التـي يجعـل منهـا الفيلـم أماكـن لـتردد المدللـين لقضـاء حاجاتهـم في دورات المياه الراقيـة عوضـا عـن الـدورات الباليـة في المجمـع!). وتلميحـات أخـرى سـاخرة مـن ربـات البيـوت والنسـاء بوجـه عـام: زوجـة البطـل الفظـة الغليظـة التـي ترقـد بعـد أن تغطـي جسـدها بعـشرات الأغطيـة الثقيلـة، تـصرخ في وجهـه مثـل مخلـوق فرانكشـتاين البشـع في الوقـت الـذي يريـد هـو مداعبتهـا ليلـة الخميـس/ الجمعـة!

وهنـاك الموظفـة التـي تحـضر معهـا الى مـكان العمـل الخـضروات لإعدادهـا، وتمسـك بسـماعة الهاتـف تتجادل مـع صديقاتهـا في أمور

تافهة طوال اليوم. وهناك أخيرا نموذج «يسرا» ـ وهو نموذج لم تكن هناك حاجة اليه في السياق ـ سوى لتقديم وجه جميل وجسد فارع في ثياب امرأة العلب الليلية المتهمة باحتراف الدعارة ظلما.. بينما تكتفي هي بتسلية الزبائن فقط اثناء الشراب!



لقطة من فيلم «ليه يابنفسج»

دقات طبول وموسيقى صاخبة، ولقطات متنوعة الزوايا لقطاع من ميدان التحرير الشهير في قلب القاهرة، وقد تحول الى ساحة احتشد فيها ضباط وجنود الشرطة يتقدمهم وزير الداخلية نفسه (كمال الشناوي) ولقطات أخرى للألعاب المضحكة المتبادلة بين زعيم الحشد (عادل امام) ورجاله من ناحية، ورجال الأمن المركزي الذين لا يكفون عن استعراض مهاراتهم

البدنيـة والحربيـة مـن ناحيـة اخرى، فيـما يشـبه الدعايـة المجانيـة.

وهنـاك في نهايـة «اللعبـة»، لقطـة الأمـل المصطنـع والمصنـوع عندما يخـرج أفـراد المجموعـة المتمـردة وسـط جمـوع العاملـين وبينهـم بطلنـا، كتلـة واحـدة لا يسـتطيع رجـال السـلطة بالطبـع التصـدي لهـا باطـلاق النـار والا لوقعـت مذبحـة، وهـي لقطـة تريـد ترجمـة مفهـوم «الارادة الجماهيريـة» بينـما الحقيقـة انهـا تعفـي الشرطـة مـن العنـف وتضفـي عليهـا مسـحة انسـانية.

هـذا فيلـم يـدور الحديـث حـول «جرأتـه» لأنـه يقتحـم المناطـق الثـلاث الجريئـة: الديـن والسياسـة والجنـس، لكنـه لا يتجـاوز اسـتخدامها جميعـا لدغدغـة حـواس المشـاهدين وتضليـل رؤيتهـم لمغـزى ومفاهيـم كل منهـا. فالديـن بمفهومـه الأصـولي المتزمـت، لا نفهـم عنـه شـيئا سـوى أنـه نـوع مـن «النفـاق الاجتماعـي».. فالرجـل الأصـولي في الفيلـم شـهواني أكـثر مـن العلمانيـين، يشـتهي المـرأة الحسـناء (يـسرا) والطعـام (الكبـاب) لكنـه جبـان في مواجهـة السـلطة، يعجـز عـن فهـم مطالـب الآخريـن الذيـن أعلنـوا تمردهـم. غـير أن الفيلـم يعقـد بينـه وبينهـم في النهايـة، مصالحـة مصنوعـة ومفتعلـة، عندمـا يجعلـه الأكـثر قـدرة عـلى فهـم معانـاة الآخريـن، عندمـا يتحـد في مواجهـة الشرطـة عنـد مغـادرة المبنـى.

أمـا الجنـس فهـو يتلخـص في التـالي: نظرتـان مـن عينـي فاتنـة، ولبـاس قصير يكشـف عـن سـاقي المـرأة، ورغبـة واضحـة في عينـي البطـل (عـادل امـام) تـشي بضعفـه وكبتـه، واسـتعراض هـزلي لشـاب متهتـك يتحـرك ويتكلـم كامـرأة.. إشـارة الى شـذوذه في مشـهد شـديد الابتـذال يـدور في دورة الميـاه.

وتتلخص السياسة في كون الناس (القطيع) عاجزين عن التفكير في مطالب حقيقية، والسلطة الحائرة بسبب خشيتها من استخدام العنف.. والوزراء مجموعة من البلهاء (أو الظرفاء!) الذين لا يفقهون شيئا في أي شي. والخلاصة: يضحك الجمهور، ويهزأ من نفسه. وينفس عن شحنة كبيرة من الكبت بكافة مستوياته، ثم يغادر دار العرض أكثر جهلا بالارهاب.. أكثر تفكيرا في الكباب!

هذا النوع من الأفلام التي يتكرر ظهورها هي أفلام تكرس السائد ـ دراميا وفنيا ـ وتتعامل مع السينما، تعاملها مع نوع من أدوات التهريج الرخيصة، تهزأ من الفكر والفن معا.. وتؤكد أن المسألة ليست سوى «لعبة» لاثارة الضحك، يصبح فيها كل شيء مشروعا.

ليه... يا بنفسج

أما رضوان الكاشف ـ الذي يحمل في قرارة نفسه رغبة حقيقية في تقديم «المختلف»ـ فهو لكونه محاصرا مع آخرين من أبناء جيله، بسينما الثرثرة والاستطراد والتهريج، أراد أن يحدث تطويرا في نفس السياق، فلجأ الى عدة مداخل:

الغاء «الحبكة» بالمفهوم الشائع.. فرغم وحدة الزمان والمكان والموضوع، ليست هناك شخصيات شريرة وشخصيات خيرة، وليس هناك تصاعدا هرميا باتجاه ذروة شيطانية، وعقدة تحل بعدها كل المشاكل دفعة واحدة.

هـو يسـتخدم شـخصيات مـن البيئـة الشـعبية، تحلـم أحلامهـا الصغـيرة التـي تـدرك باسـتمرار عجزهـا عـن تحقيقهـا في اطـار واقـع يسـحب مـن تحتهـا يومـا بعـد يـوم، مـا تبقـى لهـا مـن أرضيـة، حتـى لـو لم تتجـاوز تلـك الأرضيـة «عربـة يـد» بسـيطة لبيـع الحلـوى. غـير أن هـذه الشـخصيات برغـم هـذا، تظـل باسـتمرار، راغبـة في التماسـك والبقـاء.

لكـن، لأن «ليـه... يـا بنفسـج» يصـدر في اطـار السـينما السـائدة، فـان مخرجـه يلجـأ الى أقـصى الأشـكال «الكاريكاتيريـة» تطرفـا، لـكي يحصـل عـلى التفاعـل مـن جانـب المشـاهدين: شـخصيات ترقـص وتغنـي وتتصـارع وتحـب وتحلـم وتعـاني مـن الكبـت الاجتماعـي والجنـسي، لكنهـا أساسـا، تقـدم لنـا عرضـا مـن عـروض الفرجـة النمطيـة: الضريـر الـذي لا يـزال يحلـم بـأن يصبـح مطربـا مشـهورا مثـل عبـد الحليـم حافـظ، ويحلـم كذلـك بعـودة زوجتـه التـي طلقتـه منـذ زمـن، رغـم انهـا أصبحـت الآن متزوجـة مـن غـيره وعـلى وشـك الانجـاب ايضـا.

الفتـاة التـي تحـب لكـن حبيبهـا الـذي لا ينتبـه لهـا لأنـه واقـع في غـرام فتـاة أخـرى (راقصـة) هـي بمثابـة الحلـم المسـتحيل بالنسـبة لـه، فهـي ـ باختصـار ـ لا تشـعر بوجـوده في العـالم.

الشـاب الـذي يريـد أن يتـزوج مـن الفتـاة التـي يحبهـا، لكنهـا تحـب صديقـه بـدلا منـه. والثالـث الـذي يـصر عـلى الـزواج مـن المـرأة التـي تحـب نفـس صديقـه ايضـا.

علاقـات «المـرأة ـ الرجـل»، «الجنـس ـ المـال» تحلـق فـوق سـيناريو سـامي السـيوي، فتوقعـه في النمطيـة التقليديـة رغـم محـاولات

المخرج ـ على مستوى الصورة ـ اضفاء طابع جمالي مستمد من البيئة الشعبية واختياره الدقيق لمواقع التصوير وزواياه.

غناء ورقص وموسيقى ومشاجرات وصياح وسجن وبحث عن مستقبل افضل وسط احباط عام.

مجموعة من الافكار الأدبية المتأثرة بالتأكيد ـ بكتابات يحيى الطاهر عبد الله ـ غير أن ما ينقصها هو الرؤية التي تتجاوز السطح الى الجوهر، والأنماط السطحية التي نرصدها حولنا في الواقع، الى عمق المشاعر وتعقيدات الذات. والمحصلة، ان ما بدأ بداية قوية لموضوع جديد، سرعان ما يسقط في الميلودرامية والعاطفية المثيرة حتما لانفعالات المشاهدين، لكنها العاطفية التي تقضي على ما في الموضوع من نقاط قوة وتحصره في محاولة للالتفاف حول الشخصيات دون الاقتراب منها أبدا، والحديث عن الواقع في الحارة الشعبية، دون الاجتراء على اختراق جدران الحارة الى العالم الفسيح خارجها.. والمقصود بالعالم الفسيح هنا، الرؤية التي تجعل المشاهدين في العالم كله، يستطيعون بدرجة أو بأخرى التفاعل مع فيلم يصدر من مصر التسعينات، دون حاجة لتقديم شروح ومذكرات تفسيرية حول «سياسة الانفتاح الاقتصادي» وآثارها المدمرة على سلوكيات العباد في ارض الكنانة.

لكن.. لا بأس.. خطوة أولى يثبت بها رضوان الكاشف قدراته كمخرج يمتلك سيطرة مدهشة على الممثلين، كما يمتلك حسا تشكيليا عاليا لم يتمكن من الكشف عنه كما ينبغي الا في فيلمه التالي «عرق البلح» ولكن هذا له حكاية أخرى.

١١

هل اقتبس محمد خان «فتاة المصنع» من فيلم فنلندي؟

الاقتبـاس في السـينما أمـر مـشروع ومألـوف. والسـنيما المصريـة مارسـت الاقتبـاس منـذ نشـأتها وحتـى يومنـا هـذا. كان الاقتبـاس في البدايـة مـن المـسرح العالمـي، ثـم مـن الأعـمال الأدبيـة، المصريـة والأجنبيـة، ثـم مـن الأفـلام الأميركيـة. وبعـد أن اتجـه كثـير مـن المخرجـين المصريـين إلى كتابـة سـيناريوهات أفلامهـم بأنفسـهم، ظهـر الاقتبـاس مـن الأفـلام الأوروبيـة إلى جانـب الأميركيـة.

هنـاك قائمـة طويلـة مـن الأفلام المصريـة المقتبسـة، منهـا مـا يذكـر مصـادر الاقتبـاس، ومنهـا مـا يغفـل الإشـارة إلى المصـدر خاصـة عندمـا يكـون المخـرج أو مـن يكتـب لـه السـيناريو، قـد اقتبـس بتـصرف كبـير، أي بعـد الإضافـة والحـذف والتعديـل والتحويـر في الشـخصيات والأحـداث والمواقـف، ولكـن دون أن يطغـى هـذا كلـه عـلى «العمـود الفقـري» للفيلـم، أو هيـكل بنـاه الدرامـي، الـذي يرتبـط بوضـوح بالأصـل الأجنبـي.

المقصـود هنـا، ليـس نقـل مشـهد مـن فيلـم مـا، أو اقتبـاس أسـلوب اخـراج مشـهد آخـر، بـل الاسـتناد كـما أشرت- إلى «العمـود الفقـري» للفيلـم، أي الهيـكل العـام لسـيناريو الفيلـم. هنـاك عـلى سـبيل المثـال فيلـم «الامبراطـور» الـذي اقتبسـه كاتـب السـيناريو فايـز غـالي بالكامـل- كفكـرة وشـخصيات رئيسـية وبنـاء درامـي، فيـما يمكـن أن نطلـق عليـه «التمصـير» وليـس فقـط الاقتبـاس.

فهـو منقـول حرفيـا مـن الفيلـم الأمـيركي الذائـع الصيـت «الوجـه ذو الندبـة»Scarface (١٩٨٤) لبريـان دي بالمـا، وقـد أخرجـه في النسـخة المصريـة، طـارق العريـان وقـام ببطولتـه أحمـد زكي أي في نفـس الـدور الـذي قـام بـه في النسـخة الأميركيـة آل باتشـينو.

ننتقـل الآن إلى فيلـم محمـد خـان مـا قبـل الأخـير «فتـاة المصنـع» فهـل اقتبسـت كاتبـة سـيناريو الفيلـم وسـام سـليمان بالتعـاون بالطبـع مـع محمـد خـان، هـذا الفيلـم مـن فيلـم أجنبـي؟

كان محمـد خـان دون أدنى شـك، مـن أكـثر المخرجـين المصريـين إقبـالا عـلى مشـاهدة الأفـلام الأجنبيـة، فقـد كان منـذ مطلـع شـبابه، مشـاهدا عظيـما للأفـلام، ثـم أصبـح أيضـا جامعـا كبـيرا للأفـلام مـن جميـع الأصنـاف والأنـواع والاتجاهـات والجنسـيات. والمؤكـد أنـه شـاهد الفيلـم الفنلنـدي «فتـاة مصنـع الثقـاب» The Match Factory Girl.

كان الحـس الشـخصي لمحمـد خـان يميـل إلى الفكاهـة والمـرح، والمقصـود الفكاهـة التـي تنبـع مـن التناقـض والمفارقـة، أي تتمتـع بالـذكاء والقـدرة عـلى التعبـير السـاخرironical أي مـن دون مبـاشرة فجـة، ومـن دون افتعـال أو مبالغـة في الإضحـاك والرغبـة في إثـارة الضحـك عـلى طريقـة «الفـارص» farce الـذي ميـزت عـروض الفودفيـل المسرحيـة، قبـل أن تنتقـل الى الأفـلام الأميركيـة والمصريـة خاصـة كوميديـات حسـن فايـق وإسـماعيل ياسـين التـي كانـت تعجـب الجمهـور في الخمسـينات مـن القـرن المـاضي. لكـن هـذا موضـوع آخـر.

"فتاة مصنع الكبريت" هو الفيلم الذي كتبه وأخرجه (عام ١٩٩٠) المخرج الفنلندي أكي كوريسماكي الذي يعتبر الموهبة الأكثر بروزا على المستوى العالمي التي جاءت من فنلندا، تلك الدولة الباردة الصغيرة الواقعة في أقصى شمال غربي القارة الأوروبية.

شق كوريسماكي طريقه اعتمادا على موهبته الخاصة الفريدة، في بلد يكاد يكون بلا صناعة سينمائية حقيقية، وقيل إنه احتل بأفلامه منذ أن بدأ الإخراج في الثمانينيات، نصف حجم الإنتاج السينمائي الفنلندي. هذا المخرج الذي يتميز بأسلوب سينمائي شديد الخصوصية، انتقل بين مهن عدة، من غسل الصحون، إلى توصيل الرسائل، إلى كتابة الانطباعات السريعة عن الأفلام لصحيفة محلية في هلسنكي، ثم استعان به شقيقه ليشاركه الإخراج فتعلم الكثير من أصول الحرفة. وفي ١٩٨٣ قرر أن يعدّ ويخرج فيلمًا عن رواية ديستويفسكي «الجريمة والعقاب»، ولكن بتركيز على أزمة البطل- القاتل النفسية، أي في فيلم فارغ من الأحداث الكبيرة المعقدة، بل يميل بوضوح إلى التأمل الساخر.

هذا التأمل الساخر تحديدا سيصبح السمة السائدة في أفلام كوريسماكي، وبوجه خاص في ثلاثيته التي تدور في أوساط الطبقة العاملة أو حول أشخاص ينتمون الى تلك الطبقة الفقيرة في مجتمع يفترض أنه ضمن مجموعة بلدان الوفرة، وهذه الثلاثية تتكون من أفلام «ظلال في الفردوس» (١٩٨٦)، «أريل» (١٩٨٨)، و«فتاة مصنع الثقاب» (١٩٩٠). والفيلم الأخير تحديدا

هو الذي يبدو أن وسام سليمان كاتبة سيناريو «فتاة المصنع» استندت إليه في الاقتباس.

يعتمد أسلوب كوريسماكي في فيلمه على اللقطات الطويلة بالكاميرا الثابتة، والتحكم بصرامة كبيرة في أداء الممثلين، والاكتفاء بالإيماءات وتبادل النظرات أكثر من الحوار، وتبسيط المشهد كثيرا والابتعاد عن أي ألاعيب بالكاميرا. لدينا هنا فتاة حزينة تدعى «أيريس» تشعر بالسأم من عملها الرتيب الممل في مصنع أعواد الثقاب، تبحث عن الحب لكنها لا تجده بل إن حياتها كلها سلسلة من الاحباطات. إنها تجلس تحدق طويلا في الفراغ، تعبيرات وجهها جامدة تجعلنا أحيانا نشعر بأنها توشك على البكاء بل هي تنهار باكية بالفعل في أكثر من مشهد، فهي تبكي بعد أن تشاهد مشهدا من أحد أفلام هوليوود في الأربعينات يقوم ببطولته همفري بوغارت الذي تعلق صورته على حائط غرفتها.

أما فيلم محمد خان «فتاة المصنع» فاسمه يبدو مترجما ترجمة حرفية عن الفيلم الفنلندي، بعد استبعاد كلمة الثقاب أو الكبريت، فقد جعله مصنعا للمنسوجات لكي يتلاءم مع غلبة العاملات من الفتيات اللاتي يعملن عادة في هذا النوع من المصانع. وتعبير «فتاة المصنع» A Factory Girl ليس تعبيرا سائدا في مصر فالسائد هو «عاملة المصنع» أو «العاملة» وهو ما يقوي فرضية أنه متأثر بعنوان الفيلم الفنلندي.

"هيام" بطلة "فتاة المصنع"، مثلها مثل "أيريس" بطلة فيلم كوريسماكي، تعيش أيضا مع أمها "عايدة" ذات الشخصية

القويـة، وزوج أمهـا الفـظ. لكـن أمهـا أكـثر رحمـة وتعاطفـا مـن أم أيريــس في الفيلــم الفنلنــدي، ففيلــم محمــد خــان ذو نفــس "نســائي"، يحــرص صانعــه عــلى تصويــر المــرأة في صــورة إيجابيــة، ويؤكـد عـلى فكـرة تضامـن النسـاء في أحلـك الظـروف. لكـن هيـام مثـل أيريـس، تتطلـع للحـب وتبحـث عـن الرجـل المناسـب الـذي تحبـه ويبادلهـا الحـب. وهـي تعـثر عـلى فـارس أحلامهـا في "صـلاح" مـشرف العـمال الجديـد في المصنـع. وعندمـا تتبـادل معـه قبلـة تعتقـد أنـه قبـل أن يبادلهـا الحـب.



ياسمين رئيس في لقطة من فيلم «فتاة المصنع»

أمـا أيريـس فهـي تتعـرف في أحـد المراقـص عـلى شـاب هـو «آرن» هـو الـذي يبـادر ويطلـب مراقصتهـا، ثـم تقـضي ليلـة معـه تنتهـي بـأن يغـادر منزلـه الفخـم ويـترك لهـا مبلغـا مـن المـال، أي أنـه يتعامـل معهـا كعاهـرة. ومـع ذلـك تقبـل أيريـس المبلـغ ثـم تعتقـد أنهـا يمكـن أن تقيـم معـه علاقـة عاطفيـة. وعـلى حـين يكتسـب الفيلـم الفنلنـدي ملامـح ولـو خافتـة، للتناقـض بـين الطبقـات، ولا يحـاول مخرجـه أن يثـير عواطفـك أو يجعلـك تنشـغل بتوقـع

مـاذا سـيحدث، يبتعـد الفيلـم المـصري عـن الإشـارات السياسـية والتعليـق الاجتماعـي، ويهتـم أكـثر بالجوانـب الدراميـة المثـيرة، والتعبـير عـن المشـاعر الجارفـة والعواطـف والانفعـالات وردود الفعـل كـما تنعكـس عـلى الشـخصيات المختلفـة. فزميـلات هيـام الـلاتي يشـعرون بالغـيرة منهـا يطلقـن إشـاعة أنهـا حامـل، وتـترك هـي لهـذه الاشـاعة الفرصـة للانتشـار دون أن تكبحهـا وكأنهـا تسـتمتع بهـا، وربمـا تريـد ايهـام حبيبهـا «صـلاح» أنهـا قـد أصبحـت لـه مـن دون أن تكـون قـد مارسـت الجنـس معـه!

صـلاح يرفـض هـذا العـرض الشـغوف بالحـب، تمامـا كـما يفعـل آرون حبيـب أيريـس، إلا أن الفتـاة في كلا الفيلمـين لا تريـد أن تتخـلى عـن الفكـرة الرومانسـية التـي لا وجـود لهـا سـوى لديهـا ربمـا كنتـاج لحياتهـا البائسـة. أيريـس في «مصنـع الثقـاب» تذهـب الى بيـت آرون وتعـرض عليـه نفسـها أكـثر مـن مـرة إلى أن يقـول لهـا بوضـوح إن مـا بينهـما لا يمثـل شـيئا عنـده، وهيـام تفـرض نفسـها عـلى أسرتـه وتدخـل بيتـه لرعايتـه وهـو مريـض، وتلـح إلحاحـا مـن أجـل الحصـول عـلى تعاطفـه وعاطفتـه وتتقـرب مـن والدتـه وتتعامـل مـع أسرتـه عـلى أنهـا قـد أصبحـت خطيبتـه دون أن يكـون بينهـما أي اتفـاق.

تحمـل أيريـس مـن آرون وتتصـور أنـه إذا علـم بأمـر طفلهـما القـادم، يمكـن أن يغـير موقفـه منهـا، لكنـه ينصحهـا بالتخلـص مـن الجنـين، ويوضـح لهـا أن مـا بينهـما علاقـة عابـرة وقـد انتهـت. أمـا هيـام فهـي تـترك إشـاعة حملهـا (الـكاذب) مـن صـلاح تنتـشر دون أن تكـون قـد «فرطـت في بكارتهـا» أصـلا. وهـي القضيـة التـي

يتمحور حولها فيلم محمد خان لينتهي مثل كثير من الأفلام التقليدية المصرية، كميلودراما عن الشرف المهدور، وكيف يمكن أن تتحول الإشاعة إلى كارثة تنزل بالفتاة دون أن تكون قد أذنبت.

وبينما تصبح قضية هيام اثبات أنها لم تفرط في شرفها ولم تسقط كما تتصور أسرتها أي تصبح في حالة دفاعية، تخطط أيريس للهجوم، أي للانتقام من كل من أساؤوا لها في حياتها: آرون وأمها وزوج أمها والشاب الفظ الذي يحاول التقاطها في البار ويعاملها كما لو كانت عاهرة رخيصة. إنه انتقام الطبقة الهامشية من ذلك القطيع الهمجي الطفيلي الذي لا يعرف المشاعر. ولعل كوريسماكي يختصر نهاية فيلمه في فكرة أن «من يلعب بالكبريت يحترق».

الفيلم الفنلندي ذو إيقاع هادئ، عبارات الحوار فيه قليلة للغاية، فيه نزوع واضح تجاه السخرية السوداء، شخصياته عادية تمامًا، وتبدو غريبة في سلوكياتها بل إننا نشعر بأن أيريس أقرب إلى البلاهة، إلا أن غرابتها تأتي من «عاديتها». وبينما يهتم كوريسماكي بالصورة في طابعها البسيط دون حاجة إلى الزخرفة والحشو، مع تعاطف ولو من طرف خفي، مع بطلته التي تقبل على تحقيق انتقامها الخاص وهي تعلم مسبقا أنها ستنتهي نهاية سيئة، يحتفي محمد خان كثيرا ببطلته ويحيطها بالسمو ويجعلها ضحية الجهل والتخلف والعادات العتيقة ولكن المفارقة أنه لا يجعلها تتمرد على تلك العادات بل تخضع لها. وبعد أن كادت تفقد حياتها نتيجة

المعتقدات البالية، نراها فجأة، في النهاية، تضحك وترقص لترتفع فوق الشعور بالإحباط والفشل.

"أيريس" في "فتاة مصنع الثقاب" ليست شخصية مأساوية فهي شخصية سلبية بكل معنى الكلمة. ترضخ لوالدتها، تعمل وتمنح معظم راتبها لأمها وزوجها، تطهي لهما الطعام، تنظف المنزل الضيق، ترضى بالاستلاب مرتين، في المصنع حيث تحولت الى ما يشبه قطعة في آلة عمياء صماء، وفي المنزل حيث تعامل كما لو كانت آلة بدائية صدئة تقوم بالأعمال البدائية. في العمل، تفتقد القدرة على تبادل حوار حقيقي مع زميلتها. وعندما تذهب الى المرقص لا تلفت نظر. وبعدما تشتري فستانا أحمر يصفعها زوج أمها ويصفها ب»العاهرة». وهي تنعزل مع نفسها لتقرأ الروايات الرومانسية الإنكليزية، وتستمع الى الأغاني العاطفية التي يحفل بها شريط الصوت ويجيد كوريسماكي تقطيعها واستخدامها للتعليق على المواقف المختلفة في الفيلم، بحيث يخلق تناقضا يدعو للضحك.

كوريسماكي لا يسعى لأن يجعلك كمتفرج تتعاطف مع بطلته. فهي في الحقيقة بلا قضية. فلديها فقط رغبة داخلية غامضة في الحب، أو في الحصول على الاعتراف، ثم في تدمير الذات. وعندما نراها تتطلع إلى مشاهد قمع السلطات الصينية لمظاهرات الطلاب في ساحة تيانامن في بكين (أبريل ١٩٨٩) نشعر بأنها تتألم وهي ترى القمع مجسدا، وتدرك أن وقوف طالب أمام دبابة لن يوقف المذبحة.

ولعل من أفضل ما ينطبق على هذا الفيلم كما على سائر أفلام كوريسماكي، ما ذكره أحد النقاد ذات مرة حينما قال إنك «لا تعرف ما إذا كان يريدك كوريسماكي أن تضحك مع شخصياته، أو تبكي عليها. ربما الأمران معا». وربما يكمن في هذا الجمع سر عبقريته!

١٢

"الخروج من القاهرة" و"الثمن"

كان عرض فيلم «الخروج من القاهرة» (٢٠١٠) للمخرج الشاب الجديد القادم من الولايات المتحدة، هشام عيسوي،، في مهرجان دبي السينمائي مفاجأة مدهشة بمستواه الفني وطموحه الكبير، ولعل هذا الطموح لرواية قصة معاصرة من قلب الواقع المصري هو الذي أدى إلى منعه من العرض العام في مصر.

هذا فيلم ليس كسائر الأفلام التي تمر مرور الكرام. إنه قطعة ملتهبة متوحشة من قلب الواقع القاهري البائس الذي يعيشه سكان المناطق العشوائية اليوم: بطالة وتشرد وفقر وضياع اجتماعي، وتحايل من أجل العيش بشتى الطرق.

فتاة مسيحية شابة في الثامنة عشرة هي «أمل»، ترتبط بعلاقة حب مع شاب مسلم هو «طارق»، عاجز عن العثور على أي نوع من التحقق، يفقد وظيفته في أحد المطاعم، وتفقد «أمل» على إثر ذلك أيضا وظيفتها الهامشية في المطعم نفسه، بعد أن تسرق منها مجموعة من الصعاليك الدراجة النارية التي كانت تستخدمها في توصيل الطلبات إلى زبائن المطعم انقاذا للموقف بناء على رغبة صاحب المطعم الشرس.

تعيش أمل مع أسرة مكونة من الأم، وهي مغلوبة على أمرها، خاضعة لجبروت وتعنت زوج مستبد، مقامر، يستولي على كل ما

تملكـه، وشـقيقة تقـاسي الأمريـن، مـن سـلبية الأم، ومـن إجـرام زوج الأم الـذي يسـتولي أيضـا عـلى كل مـا تكسـبه مـن جنيهـات قليلـة للإنفـاق عـلى ابنهـا، فتضطـر لاحـتراف الدعـارة، كـما ستكتشـف أمـل التـي ترضـخ لقهـر الزمـن وتقبـل بالعمـل في محـل كوافـير، تملكـه امـرأة فاسـدة تديـر منـزلا للدعـارة، وتحـاول توريـط أمـل أيضـا حيـث تلتقـي هنـاك بشـقيقتها وتكتشـف الحقيقـة المرعبـة.

امـا طـارق فهـو يرغـب في مغـادرة مـصر مـع أولئـك الذيـن يهربـون بحـرا بالقـوارب الى ايطاليـا، ولكـن شـقيقه، المندمـج في أجـواء تلـك «اللوثـة الدينيـة» التـي تسـيطر عـلى واقـع الطبقـة الوسـطة الصغـيرة في مـصر دون أن تعنـي أي درجـة حقيقيـة مـن درجـات التديـن، يحـاول إقناعـه بالبقـاء بعـد أن يسـند اليـه عمـلا في الطلاء، يسـتغله فيـه مقابـل حفنـة مـن الجنيهـات القليلـة.

طـارق يحـب أمـل رغـم اختـلاف الديانتـين، وشـقيقه يعـترض بحكـم تعصبـه الدينـي، والآخـرون ينظـرون إليـه باعتبـاره مـن الخارجـين عـن الأعـراف والتقاليـد، وتقـول لـه أمـل إنهـا حامـل لـكي تقنعـه بالبقـاء في مـصر، لكـن رفضـه للواقـع يبـدو في لحظـة مـا، أكـبر مـن حبـه لهـا فتتركـه يذهـب بعـد أن تقنعـه بأنهـا كانـت تدعـي الحمـل.

امـا صديقتهـا التـي فقـدت عذريتهـا فهـي تقبـل بالـزواج مـن رجـل يكبرهـا كثـيرا يعمـل بالسـعودية، تجـري عمليـة لترقيـع غشـاء البـكارة، وتحصـل عـلى تكاليـف العمليـة مـن الرجـل نفسـه، دون أن تكشـف لـه السـر بالطبـع، وبطريقـة عمليـة تقـول لأمـل إنهـا سـتتزوجه لكنهـا لـن تحبـه.

إنها باختيار سلسلة من الاحباطات، ومحاولات الالتفاف حول الواقع المزري الكئيب، من أجل البحث عن مخرج. لكن كل الطرق للخروج من القاهرة تبدو مسدودة، أو أن هذا ما نصل اليه في النهاية.

ولعل من الضروري هنا القول إن ما يميز هذا الفيلم، ليس فقط موضوعه المستمد مباشرة من تعقيدات الواقع المأساوي، بل من تلك القدرة الهائلة على تجسيد الموضوع على الشاشة باستخدام كاميرا الديجيتال (الرقمية) التي لولاها لما أمكن أصلا إنتاج مثل هذا العمل.

نحن هنا أمام قدرة كبيرة لاشك فيها على اختيار الأماكن المناسبة تماما للموضوع، والتعامل مع كل إمكانيات المكان لإثراء الصورة، واختيار زوايا تصوير صعبة تغرسنا كمتفرجين داخل تضاريس المكان: داخل الحواري الضيقة، فوق أسطح المنازل، داخل الحجرات الخانقة. إنها صورة تغوص في احشاء القاهرة العشوائية، لكنها رغم قسوتها الشديدة، لا تخلو من جمالها الخاص، فالرغبة المشتركة بين الحبيبين: أمل وطارق، في التغلب على قسوة الواقع والارتفاع فوقه، تجعلهما، مثلا، يرقصان فوق السطح، في مشهد يلعب على الإيروتيكي دون أن يقصد بالضرورة الإثارة الجنسية. ولعل من جوانب النقص في الفيلم، ومن داخل منطقه الدرامي نفسه، أن هشام عيسوي، نتيجة لشعوره الخاص بالوجل والتردد وهو يصور فيلمه في مصر للمرة الأولى (بعد تجربتين في الاخراج في أمريكا) مدركا للمشاكل التي يمكن أن يواجهها فيلمه، يتقاعس عن مد الكثير

مـن المشـاهد عـلى اسـتقامتها الطبيعيـة كـما كان ينبغـي، لـكي يتجنـب تصويـر ممارسـة الحـب بـين بطليـه مثـلا، مكتفيـا بالإيحـاء الـذي يتسـبب في رأيـي، في بـتر أكـثر مـن مشـهد، والإضرار بايقاعـه. وربمـا يكـون عيسـوي أراد أن يجعـل بطليـه يكتفيـان بالتلامـس دون القـدرة عـلى التحقـق الجسـدي الكامـل، للإشـارة إلى فكـرة «مجتمـع قمـع الرغبـات» إلا أن هـذه الفكـرة تبـدو غـير مخدومـة جيـدا، وخارجـة عـن السـياق إذا وجـدت.



لقطة من فيلم «الخروج من القاهرة»

هنـا، في هـذا الفيلـم، نفـس مـن الضيـاع الوجـودي المرتبـط بواقـع يرفـض الفـرد، ويقـوم بتهميشـه باسـتمرار، يحظـر عليـه اقامـة علاقـة عاطفيـة بسـبب اختـلاف الأديـان، يرفـض منحـه فرصـة حقيقيـة للعمـل والترقي، يجعلـه عاجـزا عـن المغـادرة بسـبب قلـة الحيلـة تـارة، أو انتشـار المحتالـين تـارة أخـرى، والنتيجـة أننـا نـدور في دائـرة مغلقـة لا تـؤدي الى شيء. ولعـل هـذه الفكـرة، أي فكـرة الدائـرة المغلقـة، تتجسـد في نهايـة الفيلـم عندمـا نـرى أمـل وهـي تنـزل الى البحـر، تسـبح، كأنهـا تتطهـر مـن آثـام الواقـع وأضرانـه،

لكنها تعود بعد ذلك إلى الشاطيء.. إلى اليابسة، بعد أن أدركت انه لا مخرج هناك أمامها سوى العودة للدوران داخل دائرة الاستسلام وانعدام الأمل.

وعلى الرغم من الخلل القائم في الايقاع داخل بعض المشاهد، والمبالغة في مشاهد أخرى مثل مشهد اكتشاف كيف احترفت شقيقة أمل الدعارة، والمغالاة في تصوير «نذالة» زوج الأم، ورغم بعض أخطاء الاخراج، والاطالة غير المبررة في بعض المشاهد، إلا أن ما أعجبني بوجه خاص في هذا الفيلم هو تلك القدرة الكبيرة من جانب هشام عيسوي على تطويع المكان والتعامل مع بطليه الشابين: مريهان ومحمد رمضان، في إطاره، بكل هذا التحكم في الأداء، وجعلهما يصلان إلى هذا المستوى الرفيع من التناغم والانسجام، والتعبير السلس، البسيط، والمؤثر.

إن مريهان في دور «أمل» ممثلة بكل كيانها، وهي تعبر عن الحب والرغبة والمرح والحزن والشفقة والجنون والتمرد بكل ما يمكن أن تملك أي ممثلة كبيرة محترفة رغم خبرتها البسيطة المحدودة. وهي فضلا عن ملاءمتها الكبيرة للدور وكانها خلقت له، يمكنها الأداء بثقة كبيرة في اللقطات الكبيرة، يساعدها وجه يمتليء بالتعبير الحي، أمام ممثل شاب ولد عملاقا، هو محمد رمضان الذي يضيف الى دوره أبعادا عميقة من خلال معايشته الخاصة للشخصية، ويبدو متكيفا تماما مع أماكن التصوير الطبيعية التي تعيد الكاميرا اكتشافها على نحو شديد الإقناع بواقعيتها. أما ما حدث لمحمد مضان نفسه فيما بعد، أي بعد أن انغمس في السينما الاستهلاكية وفقد قدرته على التمثيل وأصبح مجرد نمط فهو موضوع آخر.

ولابـد أيضـا مـن التنويـه والاشـادرة بالـدور الـذي قامـت بـه الممثلة المغربيـة المتميـزة، صاحبـة الموهبـة المتفجـرة، سـناء موزيـان، التـي تلعـب دور الفتـاة التـي تتخـذ قـرارا ببيـع نفسـها لرجـل لا تربطهـا بـه أي عاطفـة، فيكبرهـا ي العمـر فقـط مـن أجـل النجـاة مـن الحيـاة البائسـة التـي تعيشـها، وبعـد ان انتهـت علاقتهـا بحبيبهـا نهايـة غـير موفقـة، وبعـد ان فقـدت عذريتهـا. ان سـناء في هـذا الـدور، تكشـف عـن ملامـح قويـة لممثلـة شـديدة الثقـة بنفسـها وبقدرتهـا عـلى الاداء البسـيط السـلس، مـع ملامـح مـن خفـة ظـل واضحـة أضفـت مزيـدا مـن الجـمال والجاذبيـة عـلى الـدور رغـم صغـره في محيـط الفيلـم ورغـم قيـام صاحبتـه مـن قبـل ببطولـة عـدد مـن الافـلام ربمـا يكـون اهمهـا فيلـم «سـميرة في الضيعـة» الـذي رسـخها كواحـدة مـن أفضـل الممثـلات في السـينما العربيـة.

هنـا كامـيرا محمولـة مهتـزة في الكثـير مـن المشـاهد، موسـيقى تـشي بالتوتـر والقلـق والـصراع المكتـوم. مونتـاج يسـعى إلى تجـاوز الوظيفـة التقليديـة في الربـط بـين المشـاهد وضـمان سلاسـة الانتقال فيـما بينهـا إلى توليـف مشـاهد شـاعرية قـد تبـدو «دخيلـة» عـلى مـادة الفيلـم حينـا، أو خارجـة عـن السـياق حينـا آخـر، غـير أنهـا تبـدو في النهايـة جـزءا مـن معـالم ذلـك الأسـلوب المتأثـر، دون شـك، بتجـارب سـينما العـالم الثالـث، وربمـا أيضـا «السـينما الثالثـة».

ربمـا لا تكـون القضيـة الدينيـة أو الطائفيـة بـارزة في هـذا الفيلـم كـما كان ينبغـي، وربمـا تكـون بعـض الحـوارات تجنـح قليـلا إلى السـذاجة، لكننـا أمـام مخـرج جديـد واعـد بشـدة، يملـك أسـاس السـينما، أي قدرتهـا عـلى التاثـير.

هـذا فيلـم مـن قلـب السـينما الواقعيـة.. لكنهـا ليسـت تلـك الواقعيـة الجديـدة التـي ميـزت جيـل الثمانينيـات: محمـد خـان وعاطـف الطيـب وخـيري بشـارة وعـلى بدرحـان، بـل واقعيـة جيـل الديجيتـال الـذي يطلـق عـلى نفسـه جيـل السـينما المسـتقلة. وتعـد تجربـة تصويـر فيلـم جديـد عنـد هـذا الجيـل، مغامـرة بحجـم مغامـرة اكتشـاف السـينما نفسـها.

إن واقعيــة هــذا النــوع مــن الســينما، التــي تتجــرأ عــلى مــس المســكوت عنــه (التفرقــة الدينيــة، وتصويــر أسرة مســيحية فقــيرة في صــورة ســلبية مثــلا، وتفاصيــل كثــيرة أخــرى يعتبرهــا أنصــار التســتر عــلى مــا يجــري في الواقــع «تشــويها لصــورة مــصر!) هــي واقعيــة مقلقــة، موجعــة، لا تكتفــي فقــط برفــع شــعار «هكــذا تسـير الأمـور» الـذي افتتـح بـه روسـيلليني منهـج مدرسـة الواقعيـة الجديـدة الايطاليـة بعـد الحـرب العالميـة الثانيـة، بـل «هكـذا لا يجــب أن تســير الأمــور»، أي أن هنــاك بعــدا تحريضيــا في هــذه الســينما أيضــا، ولعــل هــذا هــو مــا يخيــف البعــض!

كانــت تجربــة فيلــم «الخــروج مــن القاهــرة» للثنــائي حســام عيســوي (إخراجــا) وأمــل عفيفــي (كتابــة) شــديدة الجــرأة عــلى مســتوى الموضــوع والشــكل، في حــين جــاء فيلــم «الثمــن» (٢٠١٥) لنفــس الثنــائي أقــل كثــيرا مــن طمــوح مخرجــه، أساســا، بســبب ضعــف الســيناريو، مــع ثقــوب كثــيرة أيضــا في الإخــراج.

في فيلــم «الثمــن» هنــاك فكــرة جيــدة، كان يمكــن أن تصنــع فيلــما شــديد الجــدة والتميــز لــو تمــت صياغتهــا بطريقــة جيــدة، هــذه الفكــرة تــدور حــول العلاقــة الذهنيــة الملتبســة بــين قاتــل ليــس

بقاتل أصلا، بل مدفوع للقتل، وبين ضحيته المفترضة، على خلفية التطرف الديني في المجتمع المصري وما يؤدي إليه من شحن لنفوس الشباب، واستغلال المفاهيم المغلوطة عندهم، لدفع البعض منهم إلى ارتكاب الجرائم. لهذه الفكرة أيضا بعدان؛ بعد اجتماعي وآخر نفسي، وكان يمكن الانتقال في ما بينهما بطريقة أفضل كثيرا لو تركز السيناريو على «خالد» (عمرو يوسف) خريج الجامعة الفقير الذي دفعته قسوة الظروف الاجتماعية إلى العمل سائق تاكسي، يعاني من أجل دفع الأقساط، وعندما تمرض زوجته وتحتاج إلى عملية جراحية، يعجز عن تدبير النفقات، ويقع في حبائل محام من أولئك المنتشرين في زمن «ما بعد الانهيار»، يعمل لحساب «أصحاب المصالح» من الضالعين في منظومة الفساد، الذين يريدون التخلص من "جلال محمود" وهو كاتب صحافي مرموق (ورئيس تحرير إحدى الصحف المستقلة).

سنعرف في ما بعد أنه يحارب الفساد في كتاباته، ويحمل على المنحرفين والفاسدين الذين استولوا على ما لا يحق لهم من أراض واسعة، بالتحايل والغش، بل وأصبحوا يستخدمون أيضا شقيقه الجشع «محمود» الذي يخفي جشعه تحت لحية مزيفة، تمشيا مع مظاهر «الطرف الديني». وهم الآن عن طريق المحامي «صفوت» يحاولون استغلال ظروف "خالد"، ودفعه إلى قتل الكاتب الصحافي بدعوى أنه كافر ومرتد ويدعو إلى التخلي عن الإسلام.

كان يمكن استخدام تلك العلاقة بين قاتل متردد، يحاول البحث

عـن مـبرر مـن الديـن، لارتـكاب جريمتـه، فيشـتري كتابـا للكاتـب لا يقـرأه، بينـما تغلبـه الحاجـة إلى المـال لإجـراء عمليـة جراحيـة عـلى زوجتـه التـي ترقـد في المستشـفى بـين الحيـاة والمـوت، وبـين الكاتـب الصحـافي الـذي يعطـف عليـه، ويسـتقبله في مكتبـه، ويحـاول أن يلحقـه بعمـل إضـافي في صحيفتـه.

كان مـن الممكـن أن تمتـد العلاقـة بـين الرجلـين، وتتخـذ أبعـادا أكـثر عمقـا، عـلى نحـو العلاقـة بـين سـعيد مهـران ورؤوف علـوان في «اللـص والـكلاب»، أو راسـكولينكوف وضحيتـه في «الجريمـة والعقـاب»، أقصـد مـن حيـث الأبعـاد المركبـة، والـصراع الداخـلي والبحـث عـن تبريـر دينـي أو أخلاقـي، ولكـن نسـج ملامـح علاقـة يتداخـل فيهـا الجانـب الاجتماعـي بالجانبـين النفـسي والفلسـفي، يقتـضي وجـود سـيناريو أكـثر جديـة، لا ينحـرف بعيدا عـن الموضوع الأسـاسي، وهـو التطـرف الدينـي والغطـاء الإسـلامي للانحرافـات والفسـاد، وشـيوع ثقافـة التكفـير وتأثيرهـا عـلى الشـباب الـذي لا يقـرأ، وإنمـا يكتفـي بالاسـتماع إلى مـا يـردده بعـض المشـايخ في القنـوات الدينيـة (وهـذه النقطـة الأخـيرة مصـورة في الفيلـم).

وفي هـذه الحالـة كان لا بـد أن تصبـح الشـخصية أكثر عمقـا، وتصبح لغـة الحـوار بـين خالـد وجـلال أكـثر عمقـا عـلى مستوى دلالاتهـا ومغزاهـا، والأهـم ألاّ ينحـرف الفيلـم -كـما حـدث- عـن موضوعـه الرئيـسي، ليدخلنـا في متاهـات وحكايـة موازيـة، تبـدأ ولا نعـرف كيـف تنتهـي.

تـدور القصـة الثانيـة حـول «ديمـة»، وهـي لاجئـة سـورية في مـصر، تقـول إنهـا غـير حاصلـة عـلى أوراق إقامـة رسـمية وليـس لديهـا

عمـل ولا مسـكن، وهـي وحيـدة تمامـا، لهـذا قبلـت الـزواج مـن محامـي الفسـاد «صفـوت» (يقـوم بالـدور ببراعـة كبـيرة صـلاح عبـد اللـه كعادتـه)، كزوجـة ثانيـة للمتعـة فقـط.



ملصق فيلم «الثمن»

وهـي تتحمـل الغلظـة وسـوء المعاملـة، وعندمـا تتعـرف عـلى جارهـا «محسـن»، الـذي يتقـرب منهـا، دون أن تتطـور العلاقـة بينهـما، ويعلـم صفـوت بذلـك، يعتـدي عليهـا بالـضرب، ثـم يحبسـها داخـل الشـقة التـي اسـتأجرها لهـا في تلـك المنطقـة المعزولـة، لكنهـا تهـرب مـن محبسـها، لـكي تقابـل (صدفـة) السـائق «خالـد» الـذي يقـوم باختطافهـا، ثـم احتجازهـا في شـقته بعـد وفـاة زوجتـه، دون أن

نعرف سببا لذلك، ثم يطلق سراحها دون أن نفهم السبب أيضا، فتعود إليه، تقيم في شقته دون أن تتطور علاقتهما في أي اتجاه، فهو يشعر بالذنب بعد أن قتل جلال، وبالحزن الشديد بعد وفاة زوجته، ولا يعرف صناع الفيلم كيف يجدون مخرجا دراميا من هذا المأزق، بعيدا عن الكثير من المشاهد الساذجة التي تفتقد للمنطق والإقناع، ناهيك عن ضعفها الشديد من ناحية الإخراج.

بدا النصف الأول من الفيلم مشدود الإيقاع، وكان يوحي، رغم البعض من السقطات ورغم الغموض المصنوع المحيط بشخصية محمود شقيق جلال (كمثال)، بتطور درامي مقبول في بناء الشخصية الرئيسية. ومع ذلك، جاء النصف الثاني من الفيلم مترهل الإيقاع ومفككا، فيه إفراط في عقد الأحداث، مع الانسياق نحو علاقة ديمة بجارها المصور الفوتوغرافي، الذي لا يبدو متحمسا لإقامة أي علاقة معها، يقدمه الفيلم كنموذج مضاد لصفوت الشهواني، فهو لا يرى في ديمة سوى مادة للتصوير، رغم رغبتها "المفترضة" في العثور على "رجل" يمنحها الحماية.

هكذا شاء السيناريو المفكك الضعيف الذي يراهن رهانا خاسرا على تحقيق التقريب بين خالد، القاتل المأزوم، واللاجئة السورية المأزومة، في حين لا يوجد أي تشابه بينهما حتى على المستوى الذهني المجرد. ومما يزيد الأمر التباسا، ذلك الأداء السيء والضعيف من جانب الممثلة صبا مبارك (ديمة) التي تؤدي الدور بتعبيرات بدت مفتعلة، خاصة في اللقطات القريبة،

وكأنها لا تجد ما تفعله سوى التحديق في الفراغ فأصبحت تتحرك داخل الكادر على غير منهج. أضف إلى ذلك اضطراب مونتاج منار حسني، وفشله في الانتقال المحسوب بين المواقف المختلفة، مع الاضطراب في الإيقاع بسبب ترك الكثير من اللقطات الزائدة التي كان يجب استبعادها من الفيلم. وكان الحوار يحتاج إلى إعادة صياغة، ففي الكثير من المشاهد بدا فارغا لا يصلح إلا للحشو، خاصة الحوارات التي تدور بين ديمة وخالد، وبين ديمة وجارها.

حاول هشام عيسوي التركيز على التصوير في الأماكن المعزولة في أحد الأحياء الجديدة على هامش القاهرة، في مناطق منها مازالت تحت الإنشاء، أو على حدود الصحراء، واستخدم اللقطات من زوايا مرتفعة للإطلال على جزء من المدينة. وفي مشاهد أخرى تدور كاميرا الديجيتال لتتحرك مع تحرك صبا مبارك في فضاء الكادر، ثم يستغرق وقتا طويلا في تصوير مشهد هروبها؛ فتراها أولا داخل الحمام، ثم وهي تنزع إطار النافذة ثم تتسلق وتنفذ منها إلى الخارج، ثم تنزلق فوق الأنابيب الخارجية (المواسير)، قبل أن تقفز، وبعد ذلك تلجأ إلى دورة مياه داخل محطة بنزين معزولة تماما على طريق خارج المدينة، وداخل دورة المياه نراها في لقطة قريبة، وهي تمسح وجهها بينما تتطلع في المرآة وقد أصيبت بجرح في شفتها دون أن يكون هناك سبب، ثم تنتبه فجأة، وتتطلع في فزع بعد أن تسمع صوت سيارة وصلت إلى المحطة في الخارج، دون أي مبرر بالطبع، فمن المفترض أن تتوقف العشرات من السيارات في محطة الوقود كل لحظة.

ومـع ذلـك، هـذه السـيارة التـي تنتبـه إليهـا ديمـة دون غيرهـا، تشـاء الصدفـة أن تكـون سـيارة التاكـسي التـي يقودهـا "خالـد"، وعندمـا تخـرج وتسـير عـلى الطريـق، يقـوم باختطافهـا في لقطـة شـديدة الضعـف مـن ناحيـة التنفيـذ الحـرفي الأولي.

١٣

فيلم «الساحر».. نكوص عن سينما الحداثة

في فيلمه السابق مباشرة، «عرق البلح» (١٩٩٨)، الذي كتب له السيناريو، تجاوز المخرج رضوان الكاشف من البداية، سينما النوع أو ما يعرف الجنر genre أي نظام تصنيف الأفلام على الطريقة الأمريكية، فقد كان فيلمه بعيدا تماما عن الإطارات الضيقة للأنواع: الميلودراما، الدراما الاجتماعية، الفيلم الحربي، الكوميدي.. الخ

كان «عرق البلح» محاولة لتحرير السرد narrative أو طريقة بناء السيناريو، من القوالب التقليدية العتيقة، والاهتمام بالشخصيات من حيث قدرتها على توليد مجموعة من الإشارات الدالة الكامنة تحت السطح لا مجرد كائنات كرتونية تتحرك في الفراغ يحاول كاتب السيناريو التقليدي عادة إكسابها لحما ودما من خلال التعليقات المصنوعة والتوابل التي تساهم في تجميل الحبكة. وكان سياق الفيلم بالتالي، يتحدد طبقا للإشارات التي تنتج من تحت جلد الصور والتداعيات ويمكن استقبالها على مستويات متعددة.

غير أن التأثير الكبير للمسلسل التليفزيوني على جمهور السينما، بشخوصه التي تهتف بالمدلول الاجتماعي والسياسي طبقا لتصور ساذج وبدائي بأن هذه هي الجرأة في الطرح والتجسيد، إضافة إلى بعض المشاكل الأخرى التي ترتبط بغياب الخيال

في السينما عموما، والقدرة على تجاوز المحسوس إلى الكامن، واستيعاب تعدد المستويات، والتقاعس عن فهم واستيعاب الحداثة السينمائية، بسبب تخلف حركة النقد السينمائي، كل هذه العوامل أدت إلى أن يعجز فيلم «عرق البلح» بسبب طموح مخرجه الكبير، عن الوصول لجمهور السينما الجديدة في مصر والعالم العربي. وقد ترك هذا دون شك، تأثيرا كبيرا على رضوان الكاشف وولد لديه الرغبة في العودة إلى «سينما الأنواع» ومحاولة إمساك العصا من المنتصف مجددا، أي تحقيق الفن مع الوصول للجمهور البسيط من خلال نفس الحيل القديمة.

إمساك العصا من المنتصف يتمثل في الرغبة في صنع فيلم بسيط في تكوينه، تتوفر له أدوات السيطرة على عناصر الإخراج وعناصره من خلال الإجادة الحرفية» أي إجادة «الصنعة» تحت تصور أن هذا يكفي الآن للاستمرار في العمل السينمائي والبقاء في السوق السينمائية بقوانينها الصارمة التي تمكنت من طرد «عرق البلح» وإقصائه بعيدا عن الجمهور.

لذلك يمكن القول إن فيلم «الساحر» (٢٠٠٢) ينتمي إلى سينما عتيقة عجوز ربما كانت سائدة في الأربعينيات والخمسينيات من خلال أفلام يعرفها الجمهور ويحفظها عن ظهر قلب، ويحفظ قوالبها وشخصياتها وحبكاتها. هنا يسعى السيناريو إلى أن ينفخ في فيلمه روح «ساحر».. أي رجل يقال لنا إنه «ساحر» لكنه ليس بساحر بل هو في الحقيقة ما يطلق عليه في الأحياء الشعبية «حاوي» أو كان كذلك في الماضي، وقد بلغ الشيخوخة

الآن، وأصبح يعاني من الخوف الشديد على ابنته الشابة التي تتفجر بالأنوثة، وتتفتح رغبتها الجنسية بقوة. وفي المشهد الأول من الفيلم يرى هذا الرجل، «منصور بهجت» (محمود عبد العزيز) في الحلم أو الكابوس، كيف تختطف عصابة من الأشرار ابنته المراهقة الشابة الجميلة بعد أن يوسعونه ضربا، ثم كيف يفاجأ بابنته وقد انضمت إلى العصابة، وهي تتطلع إليه بنظرات ساخرة.

إنه يراقبها ويوالي تحذيرها من مغبة الخروج وحدها، وينبهها إلى عدم التأخر ليلا وعدم الالتفات الى نداءات الشباب، ولكن دون أن يستطيع أبدا أن يكبح جماحها. ومن ناحية أخرى هناك المرأة المطلقة الجميلة المكتملة الأنوثة، التي ألقى بها زوجها الفقير السايس صاحب العربة والحصان الهزيل، في عرض الطريق ليتزوج من فتاة صغيرة، فتنتقل مع ابنها الطفل، للعيش في حجرة بسيطة في نفس المنزل القديم الذي يعيش فيه «منصور» أو الساحر كما يسميه الفيلم. ويزداد إحساس منصور بالخطر الذي يهدد ابنته بسبب علاقتها بهذه المرأة المطلقة «شوقية» (سلوى خطاب) التي تعمل «حفافة» أي تستقبل الفتيات وتقوم بعمل ما يلزم لابراز أنوثتهن حسب الطرق الشعبية. لكن ابنة الساحر «نور» (منة شلبي) ترتبط أكثر بشوقية كما تتعلق بالفتى الصعلوك «حمودة» (سري النجار) الذي يحبها ويريد أن يتزوجها رغم أنها لم تتجاوز بعد السادسة عشرة من عمرها. أما منصور (وهو أرمل) فهو من ناحيته يبدي اهتماما خاصا بشوقية، فالحرمان متبادل، والنظرات تفضح الرغبات.



ليس من السهل تلخيص حبكة الفيلم لأنه أمر يستعصي على أكثرنا قدرة على رصد التفاصيل، فهناك عشرات الشخصيات الصغيرة التي تظهر وتختفي، وثنائيات متعددة يبدو كاتب السيناريو (سامي السيوي) مولعا بها ربما لالتصاقها بذاكرته منذ عقود مضت، وقد أراد حشدها في سياق الفيلم، منها على سبيل المثال: بائع حمص الشام وولده، والمخبر وولده، وسايس الخيل وولده، وصياد السمك وولده.. وغير ذلك!

يبدأ الفيلم ويستمر لفترة زمنية تزيد عن الأربعين دقيقة، في تقديم الشخصيات والثنائيات وأجواء الحارة، ثم يربط بين الشخصيات عن طريق الحوار، أي من خلال ما تقوله الشخصيات عن غيرها، فنحن نعرف مثلا، كيف أن منصور يمتلك مهارة الحديث ورواية الحكايات والقصص، وتدبير المقالب، وكيف أنه يداوي المرضى بلسانه الزلق، ومرحه اللطيف وخفة ظله.. ثم نرى كيف يريد صديقه اللص الطريف «سيد عصب» (سامي سرحان) أن يعلمه استخدام المطواة من أجل الدفاع عن ابنته

(غالبا بعد ما رآه في الكابوس)، ثم كيف تخلى زوج شوقية عنها وتزوج غيرها، وكيف يريد أصدقاء منصور الاستفادة من قدراته الخاصة في خداع الباشا القديم (جميل راتب) بحكاياته المسلية من أجل الحصول على بعض المال، وكيف أن الباشا فاقد الذاكرة ولكنه يريد أن يستعيد ذكرى أصدقائه القدامى بمساعدة «الساحر»، لكنه يريد- كما يقول «ساحرا حقيقيا»، وليس ساحرا فاشلا مثل منصور كما يطلق عليه الباشا، وكان حري بصناع الفيلم أن يطلقوا على الفيلم «الساحر الفاشل» فهو لا يقوم بأي أعمال سحرية بل هو مجرد «نصاب صغير» كان يتمكن بألاعيبه في الماضي بخداع البسطاء أما الآن فقد أصبح عقيما ولم يعد يصدقه أحد.

يتوقع الجمهور بالطبع أن يقدم محمود عبد العزيز الذي تألق دون شك في أداء الدور، الكثير من الأعمال المدهشة لكنه يخذلهم. فقد تجاوزه العصر، وخذله الزمن.

هناك كما أشرت عشرات الشخصيات التي يفترض السيناريو أنه يقدم من خلالها «بانوراما» إنسانية عن الحارة المصرية مستلهما ما جاء في فيلم آخر مختلف تماما في بنيته وأفكاره وإن بدا متفقا معه في مظهره الخارجي هو فيلم «الكيت كات» لداود عبد السيد، إلا أن الحارة التي يستلهمها فيلم «الساحر» هي في الحقيقة، تلك الحارة التي عرفناها في أفلام الخمسينيات، في أفلام مثل «بنت الحتة» و«المعلمة توحة» و«سمارة»، وغير ذلك، أي حارة «الجدعنة»، والثري الذي لابد أن يكون مخنثا حقيرا لا قلب له ولا مشاعر، والفقير الذي يظهر دائما كرجل

شهم طيب القلب حتى لو بدا عنيفا أو لصا أو نصابا، وكلها قوالب أفلام «الترسو» أي أنها قوالب مستمدة من تأثير مشاهدة الأفلام القديمة وليس واقع الحارة المصرية بتقلباتها وتغيراتها وبالتالي يبدو الفيلم منفصلا عن عصره، وأقرب إلى «لعبة» أو «محاكاة» طريفة لأفلام الماضي واستنساخ لها في قالب حديث.



محمود عبد العزيز في فيلم «الساحر» لرضوان الكاشف

بعد التقديم الطويل لشخصيات الفيلم من خلال نسق سينمائي يريد الإفلات من الوقوع في قيود «النوع»، سرعان ما نجد أنفسنا أمام فيلم «النوع» (الجنر) أي الميلودراما التقليدية المخففة ببعض المرح والاضحاك، ولكن بعد أن نكون قد فقدنا متعتها في النصف الأول من الفيلم بسبب طغيان الحوار. ولكن هناك رغم ذلك، مشاهد يحاول السيناريو من خلالها كسر الرتابة والخروج إلى آفاق أكثر رحابة، فهو مثلا يجعل الشاب

الصعلوك (حمودة) العاشق الولهان لابنة منصور «نور» يرغم والدها على قراءة الفاتحة عليها في دار السينما، حيث يتدخل جمهور السينما في التوفيق بين الطرفين مع إهمال الفيلم المعروض على الشاشة. وهو مشهد طريف بالطبع. وهناك المشهد الذي يتنكر فيه منصور في زي ضابط شرطة ويذهب للمشاركة في حفل زفاف ابن صديقه «المخبر» لينكشف الأمر بعد أن تعتدي عليه مجموعة من الإسلاميين المتطرفين، لا لخشيتهم أن يكون قد أتى للقبض عليهم بل لمجرد اعتراضهم على قيامه بالرقص ببذلة الضابط مع الراقصة وكأنهم غيورون على هيبة رجال الشرطة. وبعد القبض على منصور بتهمة انتحال شخصية ضابط يشعر الضابط الحقيقي الذي يحقق معه، بالإعجاب بشخصيته وخفة ظله فيطلق سراحه بكل بساطة.

المشكلة الحقيقية أن بناء الفيلم ومكوناته ومواقفه وشخصياته، وما يفتعله من مفارقات، مع كثرة الصور النمطية المعتادة لأكواخ الصفيح التي يعيش فيها الفقراء والمهمشون، في تجاورها مع العمارات الشاهقة للطبقة الأكثر ثراء، كلها ترتد بنا إلى سينما قديمة عجوز انقضى زمانها، فالشعور العام أن الفيلم لا يعبر عن العصر الذي ظهر فيه، ولا يطمح من الناحية الفنية الصرف، إلى تجاوز الأشكال السينمائية القديمة في السرد وطرق الإخراج، مع التخفف من ثقل الرتابة والتكرار والطموح لبناء أكثر تركيبا وتعقيدا وحيوية وثراء. لنتوقف مثلا أمام هذا المشهد: لقطة عامة متوسطة للشاب «حازم» (ميكا) يصدح بالغناء الرديء أمام الميكروفون، ثم لقطة متوسطة لنور وهي

ترقص على الموسيقى، ثم عدة لقطات قريبة كبيرة لوجوه العازفين، ثم عودة إلى نور وجسدها يتلوى.. وهكذا.

إننا نناقش هنا مستوى السرد السينمائي ومستوى الإخراج بعيدا عن المستوى الأولي البدائي في تضفير صورة مقولبة مصطنعة لرجل تجاوز منتصف العمر لكنه مازال لم يفقد الإحساس بالحياة: رجل أفلس في مهنته لكن روحه تمتلىء بالأمل والرغبة في إسعاد الآخرين، وهو شديد القلق على مصير ابنته التي خرجت من مرحلة الطفولة الى الأنوثة، وكلها أفكار أدبية نظرية جيدة، لكنها تقتضي للتعبير عنها سينمائيا خيالا خصبا وطاقة من الطموح لتجاوز الحكي التقليدي العتيق خصوصا وأن المخرج رضوان الكاشف نجح في تجاوز كل الأطر الضيقة العتيقة للسينما التجارية المصرية في فيلمه السابق مباشرة. ومع هذا فهو يرتد في «الساحر» إلى استخدام الحركات المسرحية المبالغ فيها، والتراكم الكمي للقطات والمشاهد التي لا وظيفة لها سوى جعل الشخصيات تتحدث عن مشاكلها وهمومها. وفي النصف الثاني من الفيلم نستقبل الأحداث من خلال الراوي أي منصور نفسه الذي يروي لنا بصوت محمود عبد العزيز بالطبع، وهو أسلوب دخيل على الفيلم.

ديكورات صلاح مرعي تلعب دورا بارزا في الإضافة إلى توضيح خلفيات الشخصيات من دون أن تطغى على الصورة: غرفة الفتاة نور تشي بشخصيتها، فهي عبارة عن سجن صغير مزين بصور نجوم السينما والغناء الذين تتعلق بهم، ومسكن منصور يعكس حالة التشوش الذهني والإهمال التي يعيشها، وعش

الحمام فوق سطح البيت مكان لتبادل القبلات المسروقة، ودكان حمص الشام واقعي بتفاصيله البسيطة. ويصعد مونتاج رشيدة عبد السلام ويهبط، حسب طول المشاهد المكتوبة، وكان يتعين عليها اختصار الكثير، خصوصا من مشهد الأغنية ومشهد الرقصة وربما أيضا استبعاد هذا المشهد تماما فقد قضى بطوله المفرط على أي أمل في استعادة إيقاع الفيلم مجددا، لكن لا يجب أن ننسى أن الرقص والغناء والتركيز على جسد الراقصة جزء أصيل في أفلام الخمسينيات الاستهلاكية.

على مستوى الأداء برع محمود عبد العزيز بكل خبرته، في التعبير بوجهه، بنظرات عينيه، بحركات يديه، بحركة جسده داخل المكان ولكن هذا الأداء لم ينجح في انقاذ الفيلم من الرتابة. بعد أن يذهب منصور إلى فيلا «الباشا» (جميل راتب) نعرف أنه مفلس وأن الباشا أيضا عاجز عن الاستمتاع، لكنه بدا مستمتعا فقط وهو يحتسي الخمر، وأخذ يتمتم بكلمات لا معنى لها، لذا نفقد أي شعور بالمتعة في هذا المشهد الذي امتد طويلا وبلغ حدا من الأداء الرتيب الجامد الذي لا يثير أي شعور وخصوصا أن الباشا يردد كلمات مبتورة غير واضحة زائدة عن الشخصية مقصود منها فقط أن نضحك عليه وعلى تفاهته، مثل «زمان كنت بسرح ببلالين.. بلالين بجد.. حتى شوف.. انفخ انفخ. يا... إنت قلت لي اسمك ايه؟ إنت ساحر تعبان»!

في هذا المشهد يتدهور إيقاع الفيلم ويهبط ولكن رضوان الكاشف لم يتمكن من استبعاده أو التخفيف من رتابته، فهو

ضروري عنده أيضا في نقل معلومة تتلخص في أن «الباشا» يريد أن يشتري حصانا ولو على سبيل الهذيان، وعندما يعود إليه الساحر فيما بعد لا يتذكر شيئا مما قاله في مشهد يحتل مساحة كبيرة من الفيلم، لكن الباشا يحيل الساحر الى حفيده الذي سنعرف في النهاية أنه اشترى حصانا تعيسا من أجل «نور» التي أغرم بها أيضا، لنخرج من ثرثرة بصرية إلى ثرثرة أخرى لا معنى لها ولا تضيف شيئا. فالأب «منصور» ينهار انهيارا ميلودراميا قرب النهاية. لماذا؟ لأن ابنته شوهدت في سيارة حفيد الباشا المنحرف.. وبعد أن كان منصور يرفض تزويجها من حمودة، يصبح مرحبا للغاية بتزويجه منها حتى يتجنب «الفضيحة». ولكن أي فضيحة؟ هل فقدت نور عذريتها؟ وما سر هذا الاهتمام الكبير بموضوع العذرية الذي قتلته السينما الاستهلاكية في الماضي بحثا.

يعود الفضل لرضوان الكاشف في إعادة اكتشاف الممثلة سلوى خطاب في دور «شوقية» الذي أضفى حضورها على الفيلم رونقا وظل هو طاقة النور الوحيدة وسط هذا الركام المضطرب. إنها تعبر بعينيها ونظراتها الحزينة، وتكثف صمودها الصامت المعبر في لقطات القريبة في أداء يدعو للإعجاب حقا.

وأعاد حضور سامي سرحان في دور لص الحارة الشهم، أجواء أفلام الماضي وهو ما يؤكد فكرة السيناريو الأساسية في توجيه تحية إلى الفيلم الشعبي المصري القديم من خلال حبكة تحاكي أفلام الماضي. ولكن هل انحصر طموح رضوان الكاشف في توجيه التحية إلى القديم؟

كانــت منــة شــلبي في أول أدوارهــا في الســينما في هــذا الفيلــم، موهبــة متفجــرة شــددة القــوة والحيويــة، بحضورهــا المدهــش خصوصــا في المشــهد الــذي تعــبر خلالــه لســوى خطــاب (شــوقية) عــن إحساســها القــوي بأنوثتهــا المتفجــرة التــي لا تســتطيع كبحهــا. ولعــل شــخصية "نــور" التــي تؤديهــا منــة شــلبي في "الســاحر" مــن أكــثر شــخصيات الفتيــات جموحــا وجــرأة في الفيلــم المــصري بوجــه عــام، وهــو مــا يحســب للفيلــم دون شــك.

١٤

"مريم".. وجوه متعددة ومصائر واحدة

رغم ما تشهده سوريا من دمار وخراب وصراعات مسلحة، لا يتوقف المبدع عن الإبداع الفني والبحث عن الجديد القريب من نفسه، والذي يعكس، على نحو ما، رؤيته للعالم، بكل ما يدور فيه من عنف وصخب واشتباكات ومعارك.

ولعل ظهور الفيلم السوري «مريم» (٢٠١٤) خير دليل على الإصرار على مواصلة الإبداع من جانب الفنان الفرد، رغم كل ظروف القهر المحيطة به، بل والقدرة على التعبير الشجاع عن موقف واضح من التاريخ السياسي، والاحتجاج ولو بشكل غير مباشر على ما يمارس من خداع وتضليل. «مريم» هو الفيلم الروائي الطويل الثالث للمخرج الفلسطيني السوري باسل الخطيب، صاحب التاريخ الطويل من المسلسلات التلفزيونية المتميزة. وهو يعود بهذا الفيلم إلى سبر أغوار موضوع من المواضيع الأثيرة لديه، أي التاريخ في علاقته بالإنسان، أو كيف يلقي التاريخ بظلاله الكثيفة على المرأة في سوريا، وكيف ينعكس مساره على مصائرها.

والمرأة عند الخطيب، هي أكثر من تنعكس عليه الأحداث، وهي التي نسمع صوتها في مطلع الفيلم تردد: «الحرب تجعل الناس لا يعودون إلى بيوتهم.. إلى أعز ما لديهم.. فهم لا يعودون بعدها أبدا إلى ما كانوا عليه».

يتم تجسيد المرأة في السيناريو الذي كتبه باسل الخطيب مع شقيقه تليد، من خلال ثلاثة نماذج من عصور مختلفة، ترتبط مصائرها بما شهدته سوريا من حروب وصدامات مسلحة أو بما نتج عن محاولتها العثور على طريق مستقل منذ ما بعد زوال الاستعمار العثماني وحتى اليوم، دون أن تعثر قط على هذا الطريق، بل وتبدو تلك الدائرة الجهنمية المشتعلة بنيران الحروب، وكأنها أصبحت قدر سوريا، وقدر المرأة في سوريا. ينتقل الفيلم من خلال مونتاج جدلي واضح بين الأزمنة والأمكنة، وبين الشخصيات والأحداث، وبين الواقع والخيال، وبين الأحلام والهواجس والكوابيس، بين مسلمي سوريا ومسيحييها، وبين الأجيال المختلفة التي تنتقل تجربتها من جيل إلى آخر، ولكن دون أن تفقد الثقة في العثور على تحقيق للذات.

يبدأ الفيلم ب»مريم».. تلك الفتاة الجميلة الرقيقة كالنسيم، التي لا تملك مصيرها في يدها بل تستسلم لقدرها المحتوم عندما ترضخ لرغبة والدتها في الغناء أمام «كبير البلدة» أو «نديم بك» في نهاية الحكم العثماني عام ١٩١٨، وتلقى مصرعها محترقة بفعل حريق يلتهم جسدها النحيل وسط ذهول الجميع.

وينتهي الفيلم ب»مريم» -الزمن المضارع- التي ترفض أن يضع والدها جدتها (وهي شقيقة مريم الأولى) بعد أن تقدم بها العمر في دار للعجائز، وتصر على إخراج الجدة من الدار والقيام معها برحلة عكسية تقطع فيها الريف السوري البديع نحو البلدة التي تنتمي إليها في الشمال.

وبـين الاثنتـين هنـاك «مريـم»- القنيطـرة ١٩٦٧- التـي تواجـه العـدوان الإسرائيـلي وحيـدة بعـد أن يمـوت زوجهـا في الحـرب وتمـوت زوجـة عمهـا في حريـق يشـب داخـل الكنيسـة أثنـاء الصـلاة بفعـل القصـف الإسرائيـلي للجـولان، إلى أن تلاقـي هـي الأخـرى مصيرهـا بعـد أن تـترك ابنتهـا الصغـيرة «زينـة» أمانـة لـدى الجنـدي السـوري الوحيـد الـذي يبقـى -إلى حـين- عـلى قيـد الحيـاة، يسـلمها بـدوره إلى مـن تأخذهـا معهـا إلى دمشـق -كـما سـنعرف فيـما بعـد- لـكي يكمـل هوالمعركـة التـي ستحسـم مصـيره الشـخصي.

فيلـم «مريـم» عمـل مركـب شـأن أعـمال الفـن الكبـيرة التـي لا تميـل إلى التبسـيط والتنميـط والمباشرة، وينتمـي أساسـا إلى السـينما الشـعرية، التـي تعتمـد عـلى اللقطـات المنفـردة والتداعيـات، التـي يمكـن عـن طريـق إعـادة ترتيبهـا في ذهـن المتفـرج تحقيـق معنـى مـا، إحسـاس يريـد المخـرج التعبـير عنـه، وليـس بالـضرورة «رسـالة» سياسـية مبـاشرة.



لقطة من فيلم «مريم»

ويعتمد أسلوب السرد في الفيلم خطا متعرجا وليس صاعدا نحو ذروة معينة، فهو ينتقل في المشاهد الأولى من الفيلم -مثلا- بين الأزمنة والأماكن الثلاثة، لكي يجعلنا نتعرف على مناخ المكان وطبيعة الشخصيات. فمريم الأولى -المغنية الشابة ذات الصوت البديع- في بلدة صافيتا، لا تريد أن تترك المهرة قبل أن تنتشلها مع صديقها، من الوحل الذي تعثرت فيه، وهي تتوقف أمام صورة ضخمة في نزل «نديم بك» لمهرة أخرى شديدة الجمال، شامخة، تتأملها في فزع ورهبة وتسرح بعيدا بذهنها. تسيطر عليها فكرة حزينة غامضة، تتجلى من خلال ذلك الموال الذي يأتينا على خلفية شريط الصوت، دون أن نراها أبدا وهي تغني قبل أن تغيب عن العالم، وكأن موتها إيذان ببدء مشوار الحزن والألم الذي يقودنا فيه باسل الخطيب وهو ينتقل فجأة من جامع يحترق في صافيتا، إلى كنيسة تحترق في القنيطرة، وكأن التاريخ رحلة رعب مركبة ممتدة في المكان والزمان. وكأن الحريق عنده هو معادل للقدر.

كيف كان ممكنا أن تحترق «مريم» المغنية الحسناء الشابة بهذه البساطة؟ وكيف كان ممكنا أن تضيع أيضا هضبة الجولان بمثل هذه البساطة؟ هل هناك شيء ما يربط بينهما؟ وفي اللحظة التي تحترق فيها يتم انقاذ المهرة من مصيرها وكأن مريم تفتديها بحياتها. أما مريم ١٩٦٧ فهي تفتدي ابنتها بحياتها، بينما ترفض مريم العصر الحاضر التخلي عن جدتها مهما كلفها الأمر، متحدية والدها، وكأنها بذلك تتحدى من يسعى لسلب إرادتها. باسل الخطيب يخرج كل لقطة ومشهد برؤية تشكيلية رائعة، فهو يهتم ببناء وتصميم الصورة، ويستخدم الحركة البطيئة

للكاميرا، كما يستخدم كثيرا المزج كوسيلة للانتقال بين اللقطات، للإيحاء بمرور الزمن أو بالربط بين الأزمنة.

وهو يستخدم إضاءة مناسبة -بمساعدة مديرالتصوير الإيراني فرهاد محمودي- لكل جزء من أجزاء الفيلم دون أن يفقد الفيلم تجانسه: الألوان الصفراء والبنية الكئيبة تطغى على المشاهد التي تدور في ١٩٦٧ بينما تطغى الألوان الطبيعية الخضراء والزرقاء على مشاهد الفترة القديمة، وتغلب الإضاءة الساطعة مشاهد الفلاش باك أو التذكر.

ويتمتع أسلوب الإخراج بالقدرة على خلق إيقاع خاص، يتسق مع تلك النزعة الشعرية التي ترتبط بتوليد المعاني من علاقة اللقطات ببعضها البعض وليس من خلال الحوار المباشر أو الانتقال الذي يخلق تصاعدا في الأحداث. إن الخطيب هنا معني بنقل «حالة ذهنية» أكثر من رواية أحداث ووقائع تاريخية، فالتاريخ هنا «حيلة» للحديث عن الحاضر، ولتجسيد معاناة المرأة كما لو كانت المرأة هي سوريا وسوريا هي المرأة.

ويبرع باسل الخطيب في تنفيذ كل المشاهد الصعبة بدقة وواقعية تشوبها نزعة شعرية: مشاهد الانفجارات والحرائق وخصوصا مشهد احتراق مريم في الجزء الأول من الفيلم، ومشهد غرس الفرس في الوحل، ومشهد الحريق داخل الكنيسة. كما يتميز الفيلم عموما، بالاختيار البديع لمواقع التصوير الخارجية والداخلية، البيوت وتفاصيل الطبيعة، وتنويع زوايا التصوير بحيث نشاهد الشخصية دائما في إطار المكان، مع القدرة على الاستفادة -بدرجة كبيرة- من الديكورات الداخلية

والإكسسوارات، وتطويع المكان للتعبير عن تلك الحالة الشعرية الخاصة التي يريد المخرج نقلها إلينا من خلال استعراضه لأقدار المرأة عبر تاريخ سوريا الحديث خلال ثلاث حقب وصولا إلى التوقف أمام مستقبل غامض مفتوح على كل الاحتمالات.

إن فيلم «مريم» هو بلا شك، أقرب أعمال باسل الخطيب إلى نفسه، وأكثرها تعبيرا عن رؤيته الشخصية للعالم. إنه يعبر عن إحساسه الشخصي بالألم الداخلي النابع من مأساة شعبه الفلسطيني. وهو يهدي فيلمه إلى روح والده يوسف الخطيب، ويضع في مطلع الفيلم، كلمات الأب التي حفرت في ذاكرة الابن: لقد فقدنا كل شيء.. ولكن الحب يبقى».

١٥

حلم سلمى وحلم نورا

للوهلة الأولى يبدو الفيلم التونسي «عرب بلوز» (٢٠١٩) Arab Blues أو «أريكة في تونس» Un divan à Tunis، وهو العنوان الفرنسي الأكثر قبولا لكونه يشير إلى «أريك» المحلل أو الطبيب النفسي، فيلما من أفلام التحليل النفسي، إلا أننا سرعان ما سكتشف أننا أمام تعليق كوميدي ساخر على ما يحدث في تونس بعد ثورة الياسمين من عيني تونسية عائدة إلى وطنها بعد غياب.

يستند الفيلم إلى ما يشبه «السيرة الذاتية» للمخرجة التونسية- الفرنسية منال لعبيدي في أول أفلامها الروائية الطويلة، فالشخصية المحورية في الفيلم هي لفتاة تونسية (سلمى) غادرت تونس مع أسرتها إلى باريس وهي في العاشرة من عمرها، ولكنها تعود إلى تونس الآن بعد الثورة التونسية التي فتحت أبواب التغيير، تريد، كمحللة نفسية، مساعدة الناس على مواجهة الضغوط والتحديات الجديدة.

لكن هل تشعر سلمى أنها تونسية أم فرنسية؟ الجميع يتعاملون معها على أنها فرنسية، يحادثونها بالفرنسية رغم إصرارها أنها تعرف العربية. وهي تحاول تعميق انتمائها بالتعمق في حياة الناس والتعرف على مشاكلهم. ويصور الفيلم المفارقات المضحكة التي تواجه سلمى خلال محاولتها إقامة

”عيادة“ لاستقبال المرهقين نفسيا، وتقديم المساعدة لهم. وأول خصوصيات هذه «العيادة»، توفير أريكة يسترخي فوقها ”المرضى“، وهو ما يسبب الدهشة والاستغراب بل والاستنكار في البداية، فما معنى أن تختلي امرأة بالرجال وتتركهم يسترخون أمامها فوق الأريكة؟



سلمى (تقوم بالدور الممثلة الإيرانية غولشفيته فرحاني)، تضع في مدخل شقتها صورة عالم الطب النفسي سيغموند فرويد وهو يرتدي الطربوش، لكنها تجد نفسها مضطرة أن توضح لجارها، وهو شيخ عصري يعفى من العمل لأنه لا يطلق لحيته ولا يتميز بالزبيبة فوق جبهته، بأن فرويد هذا ليس مسلما كما يعتقد، بل يهوديا. وستجلب لها هذه الصورة أيضا بعض المتاعب.

الفكرة جيدة، وهناك الكثير من المواقف المرسومة جيدا في

الفيلم، فيها الكثير من الطرافة، مع تعليق اجتماعي نقدي مستتر من خلال كوميديا عبثية تصل كثيرا إلى الهزل أي «الفارس" farce.

هناك، مثلا، الخباز رؤوف الذي يروي لها كيف أنه يحلم دائما بالدكتاتوريين من أمثال صدام حسين وبوتين وغيرهما، ويجد نفسه يقبّلهم في أحلامه، ولكنه يبدي اشمئزازه ونفوره من فكرة تقبيل جورج بوش. هل يعاني من ميول جنسية مثلية؟ لا نعرف لكننا نراه بعد ذلك داخل حمام النساء وهو يرتدي الملابس الداخلية للنساء بعد أن صبغ وجهه بالمساحيق والألوان، يقاوم الشرطي الذي يحاول إخراجه ويقول له ويكرر إنه امرأة. وفي مشهد آخر يرتمي فوق ساقيْ سلمى داخل سيارتها ويتضرع إليها أن تعطيه رقم هاتفها حتى يمكنه الاتصال بها لكي يتحدث إليها عن مشاكله النفسية التي تفاجئه في الليل.

ستقع سلمى في يد ضابط شرطة شاب (يقوم بالدور، ماجد مستورة) يطالبها بالخضوع لاختبار تعاطي الخمر. لكنه يريدها أن تنفخ في وجهه مباشرة بدعوى أن الشرطة لا تملك أجهزة فحص (بسبب نقص الإمكانيات!) في مشهد يفجر الكوميديا. ولكن سرعان ما يغرق في مواقف كاريكاتورية تتسم بالمبالغة دون أن نعرف بالضبط مما يشكو الناس أو ما الذي يشغل الفتيات والنساء ولماذا يرغبون جميعا في مغادرة تونس؟

تلجأ سلمى إلى جدها العجوز المريض تطلب مساعدته في الحصول على خطاب تزكية ضمن الأوراق الخاصة المطلوبة للحصول على ترخيص بفتح العيادة بعد أن يرغمها الشرطي

على وقف نشاطها، فيريد الرجل الاتصال بصديقه الرئيس زين العابدين بن علي الذي يعلق صوره على جدران منزله، أي أنه لا يعرف أن بن علي أقصي عن السلطة.

عمّ سلمى «مراد» يسرّ لها بأزمته النفسية التي يعاني منها منذ الثورة التونسية في ٢٠١١، وكيف أنه أدمن على «الشراب" عندما لم يعد يشعر بالأمان، ويرغب في مغادرة تونس. أما ابنته "ألفه"، التي تغطي شعرها بالحجاب لتخفي أثر صبغة شعر رديئة شوهته، فهي تقبل الزواج من شاب مثلي الجنس طالما أنه سيأخذها معه إلى باريس أو لندن.

ضابط الشرطة يبدو كما لو كان الوحيد الذي يعمل في تونس، كما تقول له سلمى في أحد المشاهد، فهو يظهر لها في كل وقت وكل مكان، ورغم إعجابه بها ورغبته في إقامة علاقة معها إلا أنه يتشدد في ضرورة حصولها على ترخيص بالعمل مع زبائنها في الشقة التي استأجرتها فوق سطح إحدى البنايات. ولكن سلمى تواجه الكثير من العقبات البيروقراطية خاصة وأن الموظفة المسؤولة لا تهتم بمتابعة طلبها بقدر ما يهمها أن تبيع لها بعض الملابس الداخلية المستوردة.

كل شيء في تونس يبدو فاسدا ومختلا وعبثيا، يدفع سلمى دفعا إلى المغادرة لكي تعود من حيث أتت، لكنها على العكس من الآخرين، تقاوم وتحلم بالتغلب على العقبات.

الفيلم ناطق في معظمه بالفرنسية مع قليل من العربية. وليس هناك ما يوحي بوجود موسيقى البلوز العربية أو غير

العربيـة. وتسـتخدم المخرجـة المونتـاج بحيـث تنتقـل بـين شريطـي الصـورة والصـوت انتقـالات متقاطعـة، يظهـر الصـوت قبـل الصـورة أحيانـا، أو مـن خارجهـا أحيانـا أخـرى، كـما يتكـرر صـوت سـلمى وهـي تـردد العبـارة نفسـها عـن نفسـها، مـن خـارج صورتهـا وهـي صامتـة. ومـع الإيقـاع السريـع يضفـي الطابـع الكوميـدي الهـزلي عـلى الكثير مـن مشـاهد الفيلـم خاصـة ونحـن نشـاهد في لقطـات متتابعـة، صفـوف الزبائـن وهـم يتقاطـرون عـلى العيـادة التـي أقامتهـا سـلمى في شـقتها المتواضعـة فـوق سـطح البنايـة، ويتكـرر ظهـور الخبـاز في مشـاهد يبلـغ فيهـا الأداء قمـة الهـزل.

وكثيرا مـا تبـدو الكوميديـا مـن خـارج السـياق، أي مفتعلـة افتعـالا، كـما تبـدو المبالغـات غـير مقنعـة، بـل وتجعـل الفيلـم يـكاد يسـخر مـن النـاس أنفسـهم وليـس مـن الحالـة العبثيـة التـي يعيشـونها في مجتمـع عشـوائي مضطـرب. والواضـح أيضـا أن المخرجـة عجـزت عـن وضـع نهايـة مقنعـة لتجربـة سـلمى، فشـاءت أن تبقهـا عـلى النهايـة مفتوحـة.

نورا تحلم

إذا كان حلـم سـلمى يواجـه كل هـذه المعوقـات والمشـاكل والعراقيـل، فـماذا عـن «حلـم نـورا» (٢٠١٩) أول أعـمال المخرجـة التونسـية البلجيكيـة هنـد بوجمعـة؟

العمـل الأول للمخرجـة التونسـية-البلجيكية هنـد بوجمعـة، يبـدو شـديد التماسـك والقـوة والتأثـير، ويمكننـي القـول إنـه أكثر الأفـلام التونسـية التـي شـاهدتها هـذا العـام، توفيقـا، سـواء في قـوة

الموضوع أو صلابة السرد وتماسك السيناريو ووضوح الشخصيات وبراعة الأداء. وهو يتميز أيضا بالجرأة في معالجة موضوعه، والبعد عن المباشرة التي كان يمكن أن تقلل كثيرا من تأثيره، وتجعله تعليقا اجتماعيا ساذجا كما رأينا في أفلام أخرى من الأفلام الواقعية النقدية.

هذا فيلم من قلب المجتمع التونسي، يبتعد عن «موضة» المتاجرة بموضوع الثورة وتداعياتها، كما يبتعد عن المغامرات الساذجة التي رأيناها في أكثر من عمل عن فرار الابن أو الابنة للالتحاق بتنظيم داعش الإرهابي، كما يتخلى عن تيمة الهجرة التي تسيطر على الكثير من الأفلام التونسية والمغاربية عموما.

في الفيلم إشارات واضحة إلى الفساد القائم في المجتمع التونسي، الطبيب المرتشي الذي يحرر شهادة طبية كاذبة مقابل المال، والشرطي الذي يتستر على المجرم ويخفف من جريمته بعد تعاطي الرشوة. ولكن ليس هذا هو الموضوع، فالموضوع الأساسي هو المرأة التونسية من الطبقة الشعبية الفقيرة، كيف أنها رغم كل ما تحقق من تقدم في مجال حرية المرأة في تونس مازالت خاضعة للخوف، لخوفها وترددها وتقاعسها عن انتزاع حريتها بيدها، فهي تحجم عن إعلان رغباتها الحقيقية، تتستر على علاقتها بالرجل بل وتنكرها لكي لا تقضي على نفسها بالحرمان من أطفالها أو تتعرض لعنف الرجل أو تقضي خمس سنوات في السجن عقابا على إقامة علاقة خارج الزواج، يجرمها القانون، رغم أنها ترغب في الطلاق من زوجها وقد رفعت بالفعل قضية بهذا الشأن.

لقد سئمت نورا معاشرة هذا اللص الذي يعيش عالة عليها، يمارس السرقة والنصب والاحتيال، لا يشعر بالمسؤولية تجاه أبنائه الثلاثة الذين أنجبهم من زوجته، ويكون مصيره السجن. ترتبط نورا برجل جاد يحبها وتبادله الحب، يريد أن يتزوجها، تسعى جاهدة إلى الانفصال عن زوجها، ولكن فجأة يغادر زوجها السجن بعفو رئاسي ويعود، يريد أن يستأنف علاقته معها. هنا لا تقدر نورا على مواجهته بحقيقة علاقتها بالآخر، ولا بحقيقة قضية الطلاق التي رفعتها.. لكنه سيعرف وسينتقم بطريقته الخاصة أبشع انتقام. وعندما يصل الأمر إلى الشرطة، تجبن الزوجة عن قول الحقيقة.

هناك تصوير واقعي جيد، واختيار موفق كثيرا للأماكن التي يدور فيها التصوير داخل قاع المجتمع، وصورة صادقة ومؤثرة للقيود التي لا تزال تعيق المرأة عن التحرر. علاقات ملتبسة، وجنس «محظور» أو تكفي الإشارة إليه من تحت جلد الصورة، أي رغبات دفينة، وصراع محموم صامت بين الرغبة في التحرر من ناحية، والانغلاق والصمت والجبن والخوف من رد الفعل العنيف من جانب الرجل الذي يعتبر المرأة ملكيته الخاصة، من ناحية أخرى، فهو يرفض التخلي عنها رغم معرفته بأنها ترفضه وتنفر منه وترفض الاستجابة لمداعباته الثقيلة بعد خروجه من السجن.



لقطة من فيلم «نورا تحلم»

يتمتع الفيلم بتوازن دقيق بين شخصياته جميعها. الزوجة-الأم، الزوج-الأب-اللص المنحرف. الحبيب الذي يبذل كل جهد للاحتفاظ بحبه لكنه لا يستطيع تحمل عواقب تعقيدات الموقف. الأطفال الذين تتمايز شخصياتهم وتنمو مشاعرهم في محيط شاق، لكنهم أيضا متماسكون إلى جانب أمهم دائما وفي كل الظروف. وضابط الشرطة الفظ، ثم زميله المرتشي المتواطئ، والطبيب الذي يبدو على استعداد لتجاوز القانون طالما أنه يحصل على المال.

أداء هند صبري يرتفع بالفيلم إلى مصاف الأعمال الكبيرة في السينما العربية. إننا لا نكاد نتعرف هنا على هند صبري التي نعرفها، فهي تبدو بدينة قصيرة مشعثة الشعر، تهرول في سيرها، تصمت وتعبّر بعينين يملؤهما الحزن تارة، أو الحنق والرفض والاحتجاج والغضب تارة أخرى. يبرز شعورها بالفزع

ويفصح عن نفسه بعد أن تتعقد القصة ويصبح أمامها أن تختار. لكنها رغم ما تظهره من قوة كامرأة عاملة هي الأقوى عمليا في الواقع بالضرورة، إلا أنها في محيط البيت والأسرة وأمام الزوج البشع أضعف من أن تصارح، وعندما تشعر أنها يمكنها أخيرا التصريح بحبها والاحتفاظ به، تفقد حبيبها. فقد تأخرت كثيرا انتظارا لحدوث المعجزة.

أداء هند صبري، المتألقة دائما، يساهم في تقديم تلك الصورة الواقعية القوية المؤثرة للشخصية الرئيسية في الفيلم، وهي تبدو مسيطرة تماما حتى على المشاهد واللقطات التي تتحرك فيها دون أن تتكلم، في الشارع والعمل، تقفز في وسيلة رخيصة من وسائل المواصلات الشعبية، أو تعبر الطريق مسرعة لكي لا تتأخر عن العمل الشاق في غسيل أغطية السرائر في أحد المستشفيات. ويدعم أداء هند صبري طاقم من الممثلين التونسيين المحترفين على أعلى مستوى؛ لطفي العبدلي، حكيم المسعودي، سيف الدين الظريف، جمال ساسي وإيمان الشريف. وهو في ظني أكثر طاقم تمثيل تونسي تجانسا وصدقا في الأداء يظهر في فيلم تونسي هذا العام.

نورا تحلم، أساسا، بالحرية. لكن الحرية تُنتزع ولا تمنح. ولكن ليس بعد. حتى لو كان القانون في صف المرأة، فالقيد التاريخي القديم والخوف من الآخرين، ومن نظرة المجتمع مازالا مسيطرين. لذلك فالمرأة مسلوبة الإرادة، التي تنتمي إلى الطبقة العاملة المسحوقة، تعاني من الانسحاق ثلاث مرات،خلم نورا وخلم سلمى في العمل وفي البيت وفي المجتمع عموما.

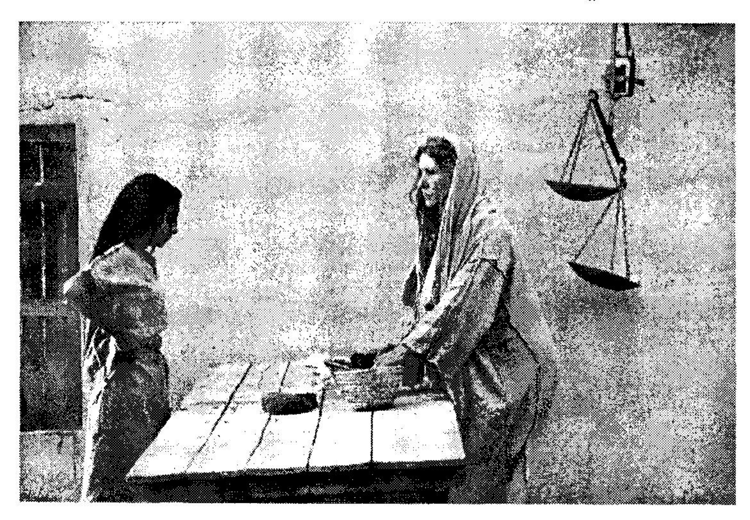
١٦

تجربة مدهشة لمخرجة سعودية شابة

"سيدة البحر" هو أول الأفلام الروائية الطويلة للمخرجة السعودية الشابة شهد أمين (٣١ سنة)، وهو ينتمي بقوة، إلى سينما الشعر، التي قد تروي قصة، كما في حالة فيلمنا هذا، وهي قصة رمزية تدور على مستوى الخيال مع ميل مقصود للتجريد عن طريق عدم تحديد المكان مع جعل الزمان هو الماضي القريب، قبل تطور وسفن الصيد، لكنها تصور مفردات هذه القصة باستخدام وسائل السينما: الصورة والتكوين وحركة الكاميرا والضوء والظل والمونتاج والموسيقى، في سياق غير تقليدي بل يجنح للتجريب والتحرر من «الحبكة» والاعتماد على ما ينتج عن الصورة من تداعيات في ذهن المشاهد عما يشاهده.

تستمد المخرجة شهد أمين الفكرة من الواقع، لكنها تضفرها في سلسلة من المشاهد واللقطات التي تجسد من خلالها رؤيتها الخاصة لمعاناة الأنثى/ الفتاة/ المرأة في المجتمع العربي التقليدي، وهو كما تراه مجتمعا بطريركيا، يقمع ويستبعد ويغفل وجود المرأة، بل ويحرمها من حقها في الحياة، يراها باعتبارها كائنا أدنى من الذكر/ الولد/ الرجل، فهي رمز الضعف، لا يسمح لها الصيادون كما في حالة بطلتنا الصغيرة «حياة» التي يرمز اسمها للعطاء، بالخروج معهم للصيد، ويتم حرمانها بقسوة

مـن ممارسـة الحيـاة كـما ترغـب بدعـوى أنهـا «الأدنى» والأضعـف، ولــن تقــدر بطبيعــة تكوينهــا الجســماني عــلى مشــاق الرحــلات البحريـة التـي يخـرج فيهـا رجـال القبيلـة للصيـد.



لقطة من فيلم «سيدة البحر»

تـدور الأحـداث في جزيـرة معزولـة للصياديـن تقـع وسـط البحـر. تضـع امـرأة مولـودة يطلقـون عليهـا «حيـاة» يتعـين تقديمهـا قربانـا للبحـر الهائـج وشـياطينه أو حورياتـه المتعطشـات لالتهـام القرابـين. لكـن والـد حيـاة ينقذهـا مـن الغـرق. إنهـا ابنتـه الوحيـدة. وهـي تنشـأ باعتبارهـا الحلقـة الأضعـف ويعتبرهـا مجتمـع الصياديـن وصمـة عـار ويعتقـدون أن افلاتهـا مـن الغـرق قـد جلـب لهـم سـوء الحـظ. ولكنهـا تحـاول أن تثبـت لهـم طـوال الوقـت أنهـا تتفـوق عـلى الذكـور بجرأتهـا وشـجاعتها واقدامهـا عـلى الصيـد وعـلى النـزول الى البحـر الهائـج والعـودة بمـا يعجـز عـن الإتيـان بـه الرجـال. ولكـن بعـد أن تضـع والـدة حيـاة مولـودا ذكـرا يصبـح

أمـر تقديـم حيـاة قربانـا لسـيدة البحـر مفروغـا منـه. إنهـا تقفـز وتختفـي في البحـر وتظـل لأيـام غائبـة ويتصـور الصيـادون أنهـا قضـت وانتهـى الأمـر لكنهـا تعـود وتظـل صامتـة.. وتدرجيـا يتحـول جسـدها الى جسـد حوريـة البحـر. لقـد اكتسـبت شـكل الحوريـة الأسـطورية التـي يخشـاها الجميـع.

الفيلـم تجربـة شـديدة الجـرأة عـلى صعيـد «التجريـب» في السـينما العربيـة. وهـو مـن حيـث مـا يوجهـه مـن نقـد شـديد مغلـف بالشـعر، لهيمنـة الرجـل في المجتمـع القبـلي، لا يشـبه عمـلا آخـر عـلى صعيـد الشـكل وحيـث شـعرية الصـورة والبيئـة الخاصـة التـي يصورهـا، ولكنـه ربمـا يكـون أقـرب مـا يكـون إلى عـالم فيلـم «بس يا بحـر» (١٩٧٢) للمخـرج الكويتـي خالـد الصديـق، فكلاهـما ينتمـي الى نـوع خـاص مـن «الواقعيـة السـحرية». وبينـما كان الصيـادون في فيلـم «بـس يابحـر» يلقـون بقطـة الى البحـر الهائـج لكبـح جماحـه، يسـتبدل الصيـادون في «سـيدة البحـر» القطـة بفتـاة.

أهـم ملامـح تجربة شـهد أمـين في فيلمها الـروائي الطويـل الأول الذي يعتـبر تطويـرا لفيلمهـا القصـير «نافـذة ليـلى» (٢٠١٣)، اهتمامهـا الكبـير، لا بروايـة قصـة محكمـة مترابطـة الأطـراف، بـل بخلـق بنـاء شـعري يشـبه بنـاء القصيـدة بألغـازه ورمـوزه ولقطاتـه المأخـوذة مـن زوايـا غـير تقليديـة، والأهـم أيضـا، ذلـك الاهتـمام الكبـير بالتكويـن في الصـورة السـينمائية، مسـتفيدة مـن الخـبرة الكبـيرة التـي يتمتـع بهـا مديـر التصويـر خـواو ريـبرو، لإبـراز قـوة «حيـاة» وسـط غرابـة الطبيعـة، ضآلـة الانسـان أمـام الطبيعـة، صبـغ الصـور بمسـحة مـن الضبـاب الـذي يسـاهم في تعميـق الإحسـاس بالطابـع

الخيالي الأسطوري للقصة دون إغفال مغزاها المعاصر، والتصوير بالأبيض والأسود الذي يحيلنا إلى الماضي، مع القدرة على خلق علاقة بديعة بين شريطي الصوت والصورة، باستخدام الأغاني الفولكلورية والموسيقى، والإيقاع الهادئ الممتد الذي يوحي بعمق الأسطورة في الزمن، وطريقة كتابة الحوار ونطقه التي تساهم في «تغريب» الموضوع والشخصيات لا لكي تبعدها بل لتقريبنا منها والايحاء بانها شخصيات شديدة المعاصرة، ولكن دون السقوط في المباشرة الفجة.

منتج الفيلم هو العراقي محمد الدراجي، وقد أنتج الفيلم بالتعاون بين شركة «إيماج نيشن» في أبو ظبي، وشركة ايماجيناريوم" البريطانية. وقام بالأدوار الرئيسية بتميز وحرفية عالية الممثل الفلسطيني أشرف برهوم والممثلة السعودية الشابة بسيمة حجار وهي نفسها التي قامت من قبل ببطولة فيلم شهد أمين القصير "نافذة ليلى"، إلى جانب يعقوب الفرحان وفاطمة التاي وهيفا الأغا وحفصة فيصل.

١٧

"المرشحة المثالية" المرأة في مجتمع ذكوري

"المرشحة المثالية" هو الفيلم الروائي الطويل الثالث للمخرجة السعودية هيفاء المنصور المقيمة في الوليات المتحدة، بعد "وجدة" (٢٠١٣) السعودي، و"ماري شيللي" (٢٠١٧) البريطاني. إلا أنها تتجاوز فيه ما سبق أن قدمته بنجاح لافت للنظر في «وجدة». إنها تبدو مجددا، مهتمة بقضية المرأة السعودية في المجتمع الذكوري الذي لايزال ينظر الى المرأة نظرة متدنية. لكن المنصور تعالج موضوعها مبرزة أيضا ما يشهده المجتمع السعودي من إصلاحات حقيقية سواء على صعيد مشاركة المرأة في العمل العام، أو على مستوى الفنون والسماح بإقامة الحفلات العامة وانشاء دور العرض السينمائي والسماح للمرأة مؤخرا بقيادة السيارات وبالسفر من دون محرم، وكثير من الإصلاحات التي ستتلوها دون أي شك، إصلاحات أخرى باتت ضرورية ومطلوبة.

تستند هيفاء المنصور الى سيناريو بسيط، محكم، دقيق، متوازن، ينتقل في سلاسة عبر الفصول المختلفة للقصة التي يروها، من دون تعقيدات أو استعراضات بالكاميرا أو خروج عن أجواء الفيلم الواقعية، مع بعض اللمحات والمشاهد التي يغلب عليها الطابع الكوميدي ولإبراز دور الموسيقى والغناء.

إنها تريد بوضوح الوصول الى أكبر جمهور ممكن، ربما في الداخل

قبل الخارج، فالفيلم في الأساس وكما يتضح من سياقه ومن اختياره لأبطاله وأشكالهم المتنوعة في اطار التركيبة السعودية، واهتمامه أيضا بالإشارة الى الكثير من المتناقضات في المجتمع «الذكوري» السعودي، يتوجه في الأساس الى الجمهور السعودي، يريد أن يداعبه، وأن يدفعه الى الابتسام، وربما الى الضحك أيضا على نفسه، وعلى بعض عاداته العتيقة، كما يريده الفيلم أن يغضب وأن ينتفض ويبدأ في الثورة على نفسه وأن يرفض التشبث بقيم عفى عليها الدهر خاصة في نظرته لدور المرأة، وهو محور اهتمام المنصور هنا كما كان في "وجدة".

تتبع المنصور أسلوبا مرتبا بطريقة قصدية يكشف مشهدا وراء الآخر، عن الأشكال العتيقة في العلاقة بين الرجل والمرأة، كما تتوقف أمام بعض المعوقات التي يتعرض لها الفنانون الرجال في السعودية أيضا. وهي وإن كانت تحتفي بإبراز ما وقع من إصلاحات في الفترة الأخيرة، إلا أنها تطالب بالمزيد، وتشير بوضوح الى أن ما تحقق من إصلاحات ليس كافيا، وأنه قد آن الأوان أن تنتقل السعودية من الانغلاق الى الحداثة.

الشخصية الرئيسية في الفيلم هي «مريم» وهي طبيبة شابة تعمل في قسم الحالات الطارئة في مستشفى بإحدى المدن الصغيرة. ورغم حماسها الشديد للعمل وكفاءتها التي لا شك فيها، إلا أنها محاطة بجو عدائي يرفض أو يتحفظ على دورها كطبيبة، سواء من جانب المرضى الرجال أو من جانب مدير المستشفى نفسه وبعض زملائها الأطباء. يدفعها طموحها للبحث عن وسيلة للترقي والحصول على عمل آخر، فتشرع في إجراءات السفر الى دبي لحضور مؤتمر طبي هناك، لكنها تفاجأ

وهـي في المطـار وبعـد أن اقترضـت ثمـن التذكـرة مـن شـقيقتها، يمنعهـا مـن السـفر بدعـوى أن تصريـح سـفرها مـن جانـب المحـرم (وهـو في هـذه الحالـة والدهـا نفسـه)، انقـضى أجلـه ويحتـاج إلى تجديـد. لكـن الوالـد غـير متوفـر. والوقـت يمـر وشركـة الطـيران لا تريـد تمديـد التذكـرة سـوى لسـاعات محـدودة.

والـد مريـم «عبـد العزيـز»، هـو مغنـي شـعبي يعيـش هائمـا مـع ذكرياتـه وآلامـه الشـخصية منـذ وفـاة زوجتـه التـي كانـت مغنيـة في الأفـراح وحفـلات الـزواج وقـد ارتبـك بهـا ارتباطـا شـديدا وأحبهـا ومـازال يحتفـظ بشريـط أغانيهـا الأول. وبسـبب لانغماسـه في همومـه ورغبتـه في التحقـق كمغـنٍ ضمـن فرقتـه الموسـيقية التـي تحـاول الوصـول الى أكـبر جمهـور ممكـن، قـد انـصرف عـن رعايـة بناتـه الثـلاث مريـم وشـقيقتها: سـاره المراهقـة، وسـلمى مصـورة الأفـراح. وبينـما تسـدل مريـم النقـاب عـلى وجههـا، تكتفـي شـقيقتاها بارتـداء غطـاء الـرأس. وبينـما تبـدو مريـم الأكـثر جموحـا وتمـردا تبـدو شـقيقتها الأصغـر «سـاره» التـي يفـترض أن تمثـل الجيـل الجديـد.. جيـل الانترنـت، إلا أن سـاره هـي الأكـثر تشـددا وهـي التـي سـتعارض بشـدة رغبـة مريـم الترشـح لعضويـة المجلـس البلـدي (خشـية مـن رد فعـل الجـيران ومـا يقال مـن «كلام النـاس»)، فـما يحـدث أن مريـم بعـد أن تفشـل في اقنـاع قريـب لهـا هـو (راشـد) الـذي يشـغل منصبـا كبـيرا في البلديـة، بالتدخـل ومسـاعدتها عـلى السـفر، تتقـدم بطلـب ترشـيح رسـمي للانتخابـات البلديـة وهـو ترشـيح يـأتي بالصدفـة في مشـهد كاريكاتـوري بعـد أن يرفـض مديـر مكتـب راشـد السـماح لمريـم بمقابلتـه بدعـوى أن اليـوم مخصـص فقـط لمقابلـة المرشـحين!



لقطة من فيلم «المرشحة المثالية»

يصبح الفيلم منذ تلك اللحظة مكرسا لتوجيه الاهتمام الى «معركة» غير مسبوقة تخوضها مريم أمام مرشح من الرجال كان دائما يفوز بالمقعد، كيف يمكن أن تنظم الدعاية بمساعدة شقيقتيها، وكيف تنظم حفلا وتدعو عددا من النساء لإقناعهن بانتخابها خاصة وأن هدفها تعبيد الطريق الى مستشفى الطوارئ وهو طريق طيني ممتلئ بالمياه مما يعيق حركة سيارات الإسعاف، ثم كيف تواجه الرجال مباشرة في الخيمة التي اجتمعوا فيها ضاربة عرض الحائط بالتقاليد، وبعد أن تكون قد نزعت النقاب، ولكنها رغم ذلك تُواجه بالإعراض والرفض من جانب كلٍ من النساء والرجال.

تنتهج هيفاء المنصور أسلوبا يعتمد على المونتاج المتوازي أي الانتقال المستمر بين ما تقوم به مريم مع شقيقتيها، بعد أن اعتذر والدها عن مساعدتها أو الوقوف بجانبها نظرا لقيامه مع فرقته بجولة غنائية في عموم البلاد، وبين رحلة الأب وجولات فرقته الغنائية وما تتعرض له من متاعب وما تحلم

بـه حيـث تأمـل أن يلتحـق أفرادهـا بالفرقـة الوطنيـة للموسـيقى التـي أعلنـت الحكومـة بالفعـل البـدء في تأسيسـها. إلا أن شـخصية الأب تبـدو في الحقيقـة أكـبر مـن الواقـع، فهـو يتمتـع بـروح ليبراليـة عظيمـة تجعلـه يسـمح لابنتـه بـأن تفعـل مـا تشـاء وتعتمـد عـلى نفسـها تمامـا وتخـرج الى العمـل بـكل حريـة، وإن كان في قـرارة نفسـه يشـعر بالقلـق عليهـا. لكـن الفيلـم يـبرر ذلـك في ضـوء أن الاب رجـل متفتـح ومطـرب يؤمـن بـدور الفـن، ويدعـو إلى ضرورة أن ترعـى الدولـة الفنانـين، كـما يصـور الفيلـم كيـف تتعـرض الفرقة الموسـيقية لتهديـدات مـن الجماعـات الإرهابيـة التـي تعـادي الغناء في الأماكـن العامـة.

والحقيقـة أن هيفـاء المنصـور تجمـع في فيلمهـا بشـكل يـكاد يكـون حرفيـا، جميـع المتناقضـات: السـماح للمـرأة أخـيرا بقيـادة السـيارات (مريـم تقـود سـيارتها بنفسـها)، ولكـن في الوقـت نفسـه اسـتمرار الفصـل بـين النسـاء والرجـال، ومنـع الاختـلاط في الحفـلات بمـا في ذلـك حفـلات الـزواج.. النظـرة التقليديـة المتشـددة لـدور المـرأة كطبيبـة (المريـض المسـن الـذي يرفـض أن تفحصـه مريـم) ثـم كيـف يعـترف هـذا المريـض نفسـه بعـد أن تنقـذ هـي حياتـه بخطئـه ويصفهـا بأنهـا الطبيبـة المثاليـة.

هنـاك لقطـات خارجيـة مـن السـيارة وكذلـك مـن الحافلـة التـي تقـل الفرقـة الموسـيقية، للمناظـر الطبيعيـة بـين المـدن مـع امتـداد الجبـال والصحـراء، وهنـاك اهتـمام كبـير بالموسـيقى والغنـاء، الـذي يمتـزج فيـه العاطفـي بالدينـي، وتركيـز مقصـود عـلى فكـرة أن الديـن مـازال هـو المؤثـر الثقـافي الـذي يهيمـن عـلى المجتمـع حتـى

في غناء الأفراح. هناك مثلا ذلك المشهد الذي نرى فيه جميع الموظفين وقد توقفوا عن العمل وانصرفوا يؤدون الصلاة، وهناك مشهد آخر لصلاة النساء في المسجد، ومناظر للجوامع وأصوات الآذان التي ترتفع في كل مكان..

بوجه عام يبدو الفيلم تبسيطيا: ينقد ويمتدح، يرحب بالتطورات، وينتقد التباطؤ في الإصلاح، يشير الى التأثير السلبي لنظرة الرجل للمرأة، لكنه يدين أيضا نظرة المرأة لدور المرأة بل تجعل المنصور بطلتها مريم تستنكر مرات عدة خلال حواراتها مع شقيقتيها أو والدها عمل والدتها الراحلة مغنية الأفراح، حينما تردد مرارا أنها «لن تكون مثلها». ومن التناقضات في الفيلم أن تكون مريم الأكثر تحررا من شقيقتيها في إصرارها على وضع النقاب (قبل أن تخلعه)، والتناقض الآخر المفاجئ الذي يحدث عندما تمسك الميكروفون وتغني في أحد الأفراح إشارة الى أنها قد اقتنعت بما كانت تؤديه أمها الراحلة بعد ان استمعت للشريط الذي أهداه لها والدها.

تفشل مريم كما كان متوقعا في الانتخابات البلدية رغم الدعاية والجهود الكبيرة التي بذلتها، والاستخدام الجيد لوسائل التواصل الاجتماعي والميديا الجديدة في الدعاية والوصول لأكبر عدد من الناس (هناك تركيز كبير في الفيلم على تأثير هذه الوسائط على الشباب في السعودية)، لكن الفيلم يشير في نهايته إلى أن إقدام «المرشحة المثالية» على الترشح، ما هي سوى خطوة أولى صحيحة على الطريق، لكن طريق التغيير مازال طويلا.

صورت هيفاء المنصور فيلمها بأسره في السعودية. واستعانت

بطاقـم تمثـلي كامـل مـن السـعودية، وأدارت الممثلـين الذيـن يقفـون أمـام الكامـيرا للمـرة الأولى بمـارة وكفـاءة لاشـك فيهـا، في مقدمـة هـؤلاء جميعهـم، ميـلا الزهـراني (في دور مريـم) وهـي تتمتـع بوجـه جميـل وحضـور خـاص مميـز وصـوت جميـل، وقـد أدت الـدور بمهـارة وتميـزت بوجـه خـاص في عـدد مـن المشـاهد منهـا مشـهد الحـوار التليفزيـوني، ومشـهد مواجهتهـا مـع الرجـال في الخيمـة، كـما تميـزت معهـا أيضـا كل مـن نـورا العـوض (سـاره) ودايـة (سـلمى) وخالـد عبـد الرحيـم (في دور الأب عبـد العزيـز) بصوتـه الشـجي وتلقائيتـه وهدوء شـخصيته. ولا شـك أن الموسـيقى التـي بـرز فيهـا دور العـود بوجـه خـاص، أضفـت جـمالا إضافيـا عـلى الفيلـم.

يجـب أن نضيـف أن المشـاركة الألمانيـة في الإنتـاج والجوانـب التقنية كلهـا، ضمنـت مسـتوى جيـدا مـن حيـث الصـورة والصـوت، فقـد اشـترك مـع المنصـور في كتابـة السـيناريو الألمـاني بـراد نيـمان، وأدار التصويـر باتريـك أورث، وصمـم المناظـر أوليفـر ميدنجـر، وقـام بعمـل المونتـاج أندريـاس رودراشـوك، ووضـع الموسـيقى فولكـر بيرتلـمان، وصممـت الملابـس هاكيـه فادميرشـت.

١٨

"دشرة" أول فيلم رعب حقيقي في السينما العربية

ربما يكون أكثر ما يثير التساؤل هو أن الفيلم التونسي "دشرة"- ٢٠١٨ (والكلمة تعني في اللهجة التونسية والمغاربية عموما القرية الصغيرة وأفضل تسميتها "القبيلة")، تظهر على الشاشة في بدايته عبارة تقول إنه يستند على "قصص حقيقية". كيف وهو أحد أفلام الرعب التي تدور في أجواء تتعلق بالسحر الأسود، والقرابين التي يتم تقديمها للشيطان، وقتل الأطفال وتصفية دمائهم والتهام لحومهم، بل وتصوير قبيلة كاملة يعيش أفرادها على أكل لحوم البشر؟

يقول عبد الحميد بوشناق المخرج الجديد الواعد والموهوب الذي صنع هذه "التركيبة" المثيرة في فيلمه الأول إنه استمد ما يرويه في فيلمه، أو بالأحرى تخيله، من بعض الحوادث المرعبة التي وقعت في تونس، يذكر منها ما وقع عام ٢٠١٢ (أي بعد الثورة)، عندما قام رجل بقتل طفل في الرابعة من عمره وتصفية دمه في قارورة، وقد عاونته في ارتكاب جريمته هذه خالة الطفل، وكان الغرض تقديم قارورة الدم قربانا للجني الذي أخبر ساحر القرية بأنه يحرس كنزا وعدهم به شريطة تقديم قربان يتمثل في دم طفل بريء نقي من فصيلة الأطفال الذين يُطلق عليهم حسب المعتقدات الشعبية السائدة هناك، "الزهري" (أو أصحاب "الزهر" أي الحظ)، ويعتقد أنهم

يتميـزون عـن غيرهـم بوجـود علامـة سـوداء في عيونهـم، وبأكـف يظهـر فيهـا خـط العمـر عرضيـا مسـتقيما.

وقـد اسـتخدم عبدالحميـد هـذه التفاصيـل في فيلمـه، بـل وصـوّر أيضـا "الشـيطان" أو «الجنـي» عـلى هيئـة رجـل أشـعث الشـعر، جاحـظ العينـين، مخيـف السـحنة، شره لالتهـام الـدم مـن جثـة طفـل يقتلـه السـحرة في طقـوس ليليـة غريبـة.

يبـدأ الفيلـم بمشـهد داخـل معهـد لتدريـب الصحافيـين الشـباب. المحـاضر يطلـب مـن طلابـه البحـث عـن قصـة تتميـز بالجـدة والخلـق والإبـداع، مؤكـدا عـلى ضرورة الابتعـاد عـن القصـص التـي تـدور حـول الثـورة التونسـية، مشـيرا إلى أنـه في العـام السـابق تلقـى مـن طلابـه أكـثر مـن عشريـن موضوعـا عن"الثـورة".

هـذا التأكيـد الأوّلي يعـبر عـن فكـر المخـرج بوشـناق نفسـه الـذي أراد الابتعـاد عـن المسـار الـذي سـاد الأفـلام التونسـية خـلال السـنوات السـبع الأخـيرة، ويركـز الفيلـم بعـد ذلـك عـلى مجموعـة مـن ثلاثـة طـلاب شـباب هـم أولا الصحافيـة ياسـمين وزميلهـا المصـوّر بـلال، ومسـجل الصـوت وليـد.

يتكـون الفيلـم مـن ثلاثـة أقسـام: القسـم الأول يـدور حـول قصـة امـرأة اسـمها منجيـة قيـل إنـه عـثر عليهـا قبـل ٢٠ عامـا مقطعـة الأيـدي والأرجـل، مذبوحـة الرقبـة، قـام الأطبـاء بتوصيـل أجـزاء جسـمها ثـم أودعوهـا مصحـة للمـرضى العقليـين ولم تبـدُ عليهـا قـط خـلال تلـك السـنين معـالم التقـدم في العمـر، وقـد اعتبرهـا النـاس سـاحرة، وظلـت قصتهـا تنتـشر، كـما أضيـف إليهـا الكثـير

مـن التفاصيـل الخرافيـة.

هـذه القصـة تشـد ياسـمين كثيرا، خاصـة ونحـن نراهـا منـذ البداية تـرى الكثـير مـن الأشـباح والـرؤى الخياليـة في منامهـا، وتتخيـل أشـياء لا وجـود لهـا في الواقـع، فهـي تقيـم مـع جدهـا العجـوز بشـير الـذي تـولى رعايتهـا بعـد وفـاة والديهـا، والجـد رجـل متديـن، يعمـل في تغسـيل ودفـن المـوتى، لكننـا نعـرف أيضـا أنـه يخفـي عنهـا سرا يتعلـق تحديـدا بأمهـا.



لقطة من فيلم «دشرة»

أمـا القسـم الثـاني مـن الفيلـم فيـدور في الغابـة، بينـما يدور القسـم الثالـث في "القريـة" النائيـة «الـدشرة» وسـط «القبيلـة»، أي أننـا ننتقـل مـن المدينـة في الزمـن المعـاصر، إلى المنطقـة الوسـيطة بـين عالمـين (الغابـة الغامضـة التـي تخفـي أسرارهـا بـين الأشـجار)، لننتقـل في القسـم الثالـث إلى مـا يشـبه عصـور الظـلام، داخـل أجـواء السـحر والشـعوذة والخرافـة، لكـن مـع وجـود الكامـيرا الرقميـة والهاتـف المحمـول والسـيارة، أي لا يغيـب عنـا قـط أننـا مـا زلنـا في قلـب العـصر الحـالي.

في الفيلم أجواء دينية تضفي خصوصية على الصورة، منها آيات القرآن التي تتردد كثيرا سواء في الخلفية على شريط الصوت أو من خلال شخصية الجد الذي يستعين بالقرآن دائما وهو يعمل لطرد الشيطان، ونرى مشهدا لتغسيل جثة شاب ميت ولفها في الكفن حسب التقاليد الإسلامية ثم دفنها في القبر، كما لو كان المقصود التوقف أمام الموت الذي ينتهي في قبر مظلم يحوي أيضا أسراره التي لا نعرفها.

ورغم مساره القصصي الواضح يمتلئ الفيلم بالكثير من التداعيات البصرية، التي تقطع السرد بين المشاهد المختلفة دون أن تعيق تدفقه، وتحيل إلى الماضي أو إلى الرؤى الغريبة التي تشاهدها ياسمين، ومنها ما لا يمكننا أن نعرف عنه ما إذا كان يدور في الحقيقة أم في الخيال، مثل المشهد الذي يقوم فيه الجد بتنظيف طاولة غسل الجثث بالماء، وكلما يفرغ من تنظيفها تماما سرعان ما يغمرها الدم الذي يسيل من فوق سطحها ليغرق الأرض.

تتوجه ياسمين بصحبة وليد وبلال إلى المستشفى لتصوير منجية، ولكن مدير المستشفى ينكر تماما وجودها، ولكن بعد رشوة الحراس والممرضين يتمكن الثلاثة من الوصول إلى ما يشبه زنزانة يخفون فيها تلك المرأة التي لا تتكلم وتجلس منكمشة على نفسها، لكن الأمور لا تسير كما كان مخططا لها، بل تتعرض ياسمين لاعتداء من منجية التي تعض يدها فلا بد أن تكون قد فقدت عقلها بفعل ما تعرضت له عبر السنين.

في الجزء الثاني يذهب الثلاثة للبحث عن المكان الذي كان قد

عثر فيه في الماضي على منجية بناء على اقتراح من وليد، الذي سنعرف قرب النهاية أنه يخفي أيضا سرا كبيرا ومفاجأة.

وفي الطريق تتعطل سيارتهم، وتتوقف سيارة بالقرب منهم يهبط منها رجل غريب السحنة، دائم الابتسامة، هو صابر الذي يعرض مساعدته عليهم، هذا الشخص نفسه سيرونه بعد قليل داخل الغابة، يستلم جثة رجل من شخص يدفع له مبلغا من المال، ثم يحمل الجثة ويضعها في سيارته، وسيتضح أيضا أنه زعيم القبيلة من آكلي لحوم البشر التي سيصلون إليها في القسم الثالث من الفيلم، لكنهم سيدخلون أولا إلى الغابة، حيث يشاهدون طفلة غريبة الأطوار في نحو السابعة من عمرها، تلتهم حمامة حية ويسيل الدم من فمها، تحاول ياسمين التحدث إليها لكنها تهرب.

في القسم الثالث يجدون أنفسهم أمام مجموعة من النساء، لا يتكلمن أبدا، بل يتحركن في صمت ويتطلعن إلى القادمين الغرباء في توجس، ويظهر رجلان يحملان بعض الأجولة، وتنتشر مجموعة كبيرة من الأحشاء واللحوم والأطراف المقطعة التي نثروها فوق الحبال أو وضعت في القدور التي تغلي بالماء.

هنا سيظهر الرجل الغريب (صابر) يعرض استضافتهم ثم يصر على أن يتناول الجميع الغداء (المكون من اللحم) مع أفراد القبيلة، ثم قضاء الليلة إلى حين إصلاح سيارتهم.

لا يتناول أحد منهم باستثناء وليد، الطعام، يرغب بلال في العودة، لكن بلال يقاوم هذه الرغبة ويسخر منه، وتشعر

ياسـمين بالرعـب والتوجـس، لكـن السـيارة لا يتـم إصلاحهـا، بـل يدعـي صابـر أن الأولاد سرقـوا إطاراتهـا وبالتـالي يصبـح أفـراد المجموعـة سـجناء لـدى القبيلـة.

هنـاك مشـاهد كثـيرة لإعـداد الطعـام مـن جثـث المـوتى والحيوانـات، ودمـاء تتناثـر عـلى الأرض، ورجـال يحملـون أجولـة، واضـح أن في داخلهـا جثثـا، وصابـر يـروح ويجـيء بسـيارته يحمـل أشـياء غامضـة، والطفلـة الشريـرة آكلـة الطيـور الحيـة تظهـر فجـأة وتختفـي فجـأة، وفتـاة شـابة حامـل تهمـس في أذن ياسـمين عندمـا تقـترب منهـا وتحـاول إدارة حـوار معهـا، تطلـب منهـا مغـادرة هـذا المـكان عـلى الفـور. لكـن وليـد يقلـل دائمـا مـن خطـورة الموقـف ويـصر عـلى المبيـت، وفي هـذه الليلـة تقـع الكثـير مـن الأحـداث، وتنبـث الرؤيـة المخيفـة في ذهـن ياسـمين، ويدخـر لنـا الفيلـم أكـثر مـن مفاجـأة، ويبتكـر المخـرج بعـض مشـاهد الرعـب.

لا شـك أن هنـاك تأثـرا واضحـا لـدى المخـرج بأفـلام أمريكيـة شـهيرة مـن نفـس النـوع، أشـهرها وأقربهـا إلى سـياق فيلمـه «سـاحرة بلـير» و«مذبحـة منشـار تكسـاس»، لكـن ميـزة «دشرة» أن مخرجـه الـذي درس الإخـراج في تونـس وكنـدا، يمتلـك القـدرة عـلى صنـع عمـل يسـتلهم فيـه أيضـا الكثـير مـن الملامـح الكامنـة في البيئـة التونسـية، ويصبغـه بصبغـة خاصـة أسـلوبية سـواء مـن حيـث البراعـة في تصويـر أجـواء العيـش في الغابـات والجبـال في القـرى النائيـة، أو الملامـح الخاصـة للنسـوة والأطفـال بـل والرجـال أيضـا، والمـزج بـين العنصريـن: الدينـي والوثنـي، في مزيـج مخيـف مـن قصـص الأشـباح والأرواح الشريـرة والسـاحرات وقبائـل آكلي لحـوم

البشر وعبدة الشيطان.

وعبد الحميد بوشناق مهموم بفكرة البحث عن الجوانب الغامضة الشريرة داخل النفس البشرية، وعن العلاقة بين الأحياء والأموات، والخوف التقليدي لدى الإنسان من الموتى ومما يوجد داخل الأرض (القبور القديمة)، ولكن من المثير للانتباه أنه يجعل البعد الديني هنا يعجز عن إنقاذ الإنسان من مأزق المواجهة مع الشيطان.

إنه يبحث في هشاشة الصورة السطحية للواقع التي تخفي تحت قشرتها الكثير من الجوانب الخافية، مع مناقضة الصورة التقليدية للطفولة وتصوير ما يمكن أن تخفيه البراءة الظاهرية عند الأطفال من خلال نموذج الطفلة الشريرة ذات العينين الواسعتين اللتين تجعلانها تبدو نموذجا ملائكيا في حين أنها هي التي تحمل الطفل الذي وضعته المرأة الشابة في طقوس ليلية غامضة مثيرة، وتهرع لكي تقدمه قربانا إلى الشيطان أو الجني، الذي يمتص دمه ثم يلتهم لحمه في مشهد من أكثر المشاهد الصادمة في الفيلم.

يعاني القسم الأول من الفيلم من بعض الاستطرادات والإطالة وتكرار المشادات والمشاكسات بين وليد وبلال، وتبادل ألفاظ السباب وكثرة الصياح من جانب ياسمين، لكنه يعتدل في القسم الثاني منه، ثم يصل إلى ذروة النضج والاستخدام التعبيري للصورة في القسم الثالث خاصة في المشاهد الليلية.

ويميل المخرج ومصوّره إلى استخدام اللقطات القريبة للوجوه

بحيث يقدم الكثير من "البورتريهات" المثيرة لوجوه نساء القبيلة ورؤوس الماعز التي تتطلع في صمت كما لو كانت شاهدة على ما يجري، مع استخدام الزوايا الغريبة واللقطات المنقوصة من أحد جوانب الصورة، مع تكرار الانتقال بين الألوان والأبيض والأسود، لكي يجسد الأجواء الغريبة التي تدور فيها الأحداث.

ولا بد من القول أنه كلما بدا أن الفيلم قد توقف أو عجز عن تطوير الفكرة مع هبوط الإيقاع، سرعان ما يقبض بوشناق على مسار فيلمه مجددا، ويستعيد حيوية التدفق ليجعل المشاهد يعود إلى متابعة ما يحدث على الشاشة، خاصة مع توالي المفاجآت في القسم الأخير من الفيلم.

قام عبد الحميد بوشناق وهو نجل المطرب المشهور لطفي بوشناق، بكتابة السيناريو والإخراج والمونتاج كما أنتج الفيلم بنفسه، وهو ما يعكس حجم المهام الثقيلة التي حملها على عاتقه، وقد يبدو فيلم «دشرة» في بعض أجزائه، تجميعا لما علق في ذاكرته من حكايات عن الجن والشياطين والخرافات وكذلك تأثره بالمشاهد الخيالية التي تمتلئ بها أفلام شهيرة ظلت في ذاكرة عشاق سينما الرعب، ورغم ذلك يمكن القول إن التجربة أظهرت موهبته كمخرج وتمتعه بالقدرة على استدعاء ما هو عالق في ذهنه من حكايات تونسية شعبية سمعها في طفولته، هذه التجربة وضعت قدمي صاحبها على الطريق، وجعلتنا ننتظر منه الكثير في أفلامه القادمة.

١٩

"طلامس" التجريد والغموض وعالم لا يبدو كالعالم

الفيلم التونسي «طلامس» هو ثاني أفلام المخرج التونسي علاء الدين سليم بعد فيلمه الأول «آخر واحد فينا» (٢٠١٧) الذي حقق أصداء إيجابية عند عرضه في عدد من المهرجانات السينمائية. و«طلامس» هي الكلمة الدارجة المستخدمة في تونس المرادفة لـ «طلاسم» (جمع طلسم).

لم يكن «آخر واحد فينا»- كما روجت له الدعاية، فيلما «عن ظاهرة الهجرة غير الشرعية إلى أوروبا»، بل كان موضوع الهجرة فقط مدخلا إلى الفيلم الذي سرعان ما يعرج على طريق آخر مختلف تماما. وكان واضحا من البداية أن علاء الدين سليم مشغول بالبحث في العلاقة بين الانسان والطبيعة، فبعد أن يحاول شاب افريقي العبور الى أوروبا عبر تونس، يفشل ويضل طريقه ويجد نفسه داخل غابة، يكتشف أماكن مهجورة في داخلها ربما لم يكتشفها أحد من قبله، يرتد للعيش كأحد الكائنات البدائية، يتماهى مع الطبيعة ومع الحيوانات، يعيش على ثمار الأشجار والفرائس التي يصطادها، لكن دون أن يتطور الموضوع إلى دراما، ودون أن تكون هناك رؤية سينمائية تتجاوز الوصف الخارجي رغم أنه قد يكون مبهرا، في استخدام الكاميرا والتكوينات البصرية واللونية، والتعامل مع الصمت ولغة الطبيعة.. وغير ذلك.

هـذا النـزوع نحـو «التجريـد» هـو نفـس سـمة الفيلـم الثـاني لعـلاء الديـن سـليم. والفيلـم يبـدو ملتبسـا بدايـةُ مـن فكـرة «الطلاسـم»، وكأن المخـرج يحذرنـا مـن البدايـة، أننـا سنشـاهد مجموعـة مـن «الطلاسـم» الغامضـة التـي لـن نفهمهـا، فهـو مولـع بلعبـة الغموض والتعميـة، يسـتدرج إليهـا المشـاهدين ليداعبهـم بخيالـه، ويتركهـم وهـم يتسـاءلون عـما يقصـده. وهـذا منهـج خـاص بـه وهـو يجيد التعامـل مـع هـذا النـوع السـينمائي الـذي يحفـر لنفسـه طريقـا مسـتقلا متميـزا دون شـك في السـينما العربيـة بـل والتونسـية.

أفضـل مـا في الفيلـم مـا يتمتـع بـه مـن خيـال ومـن لغـة في التعامل مـع الصـورة، ومحاولـة تصويـر فكـرة توحـد الانسـان مـع الطبيعـة، وارتـداده إليهـا ثـم فكـرة الاسـتمرارية عـبر الانجـاب. ولكـن هـذه الأفـكار تظـل مجـرد اسـتنتاجات منتزعـة مـن داخـل سـياق شـديد الغمـوض لا يصـل في نهايتـه الى فكـرة واضحـة وينتهـي برسـالة سـلبية عـن دور المـرأة في العـالم ينحـصر في كونهـا «أداة للإنجـاب» والمحافظـة عـلى «النـوع». وعندمـا تحـاول المـرأة في الفيلـم ارضـاع الطفـل الـذي تنجبـه، لا تجـد حليبـا في ثديهـا الـذي يجـف، ويكـون «الرجـل» جاهـزا عـلى المسـتوى الجسـدي لـكي يصبـح هـو البديـل فيقـوم بإرضـاع الطفـل!

البدايـة جيـدة توحـي بأننـا سنشـاهد عمـلا ذا صلة بالواقـع التونسي الـذي لم يتغـير كثـيرا مـن زاويـة علاقـة السـلطة بالبـشر بعـد الثورة، أو بالأحـرى علاقـة الجيـش بالمجنديـن الشـباب. يبـدأ الفيلـم بشـاب لا نعـرف مـن اسـمه هـو حـرف «س» مجنـد في الجيـش ضمـن مجموعـة مـن الجنـود يقومـون بتدريبـات في الصحـراء بينـما بطلنـا

يبدي تذمره من الحياة الشاقة في الجيش ويسخر من فكرة مكافحة الإرهاب التي يتسترون بها حسب قوله للإبقاء على الشباب في الخدمة العسكرية. وبعد وفاة والدته تتاح للشاب فرصة النزول في اجازة لكنه يتقاعس عن العودة الى الجيش فتطارده الشرطة العسكرية ولكنه يهرب داخل غابة يضل فيها لا يمكنه الخروج منها فيبقى ويخلق عالمه الخاص.

في الوقت نفسه هناك امرأة يختصر اسمها أيضا في حرف «ف» هي زوجة أحد رجال الأعمال الأثرياء، وهي حامل منه في الفترة المتأخرة، لكنه يتركها في المنزل الفسيح ويسافر. العلاقة بينهما لا تبدو على ما يرام. بتأثير شعورها بالوحدة تغادر «ف» المنزل، وتتجول في الغابة القريبة لتلتقي بهذا الشاب الذي يحتجزها ثم يقيم معها علاقة غريبة، فمرور الوقت ترضخ راضية للبقاء معه. الصورة توضح مرور الزمن فقد استطالت لحية «س» في الغابة وتغيرت كثيرا ملامحه. لكنه لا يتكلم ولا يفصح عما يريده. هنا سيدخلنا الفيلم في اللعبة الذهنية والبصرية التي يفضلها علاء الدين سليم.



طابع الأسطورة يغلب على فيلم «طلامس»

تتمثل هذه اللعبة في طريقة التخاطب التي يبتكرها «س» ويتعامل بها مع «ف» باستخدام لغة العيون.. مجرد النظرات.. مع ظهور ترجمة بالكلمات لما يقولانه لبعضهما البعض على الشاشة. لعبة جديدة تذكرنا بما شاهدناه في فيلم آخر من أفلام مسابقة مهرجان كان هو الفيلم الروماني «الصافرون» The Whistlers الذين ابتكروا طريقة للتخاطب عن طريق الصفير!

الفيلم يستمر أكثر من ساعتين، لكنه لا يتجاوز البعد الخارجي السطحي للموقف الغريب الذي يضع فيه الرجل مع المرأة. ربما يريد أن يردنا الى بداية الخليقة، وكيف أن الانسان سيتمكن دائما من البقاء والانجاب لتعمير الأرض، ولكن أي أرض وبأي قوانين وهل تتحقق الحرية بالهرب من الواقع، وما هو مصير المرأة بعد أن تنجب الطفل ويأخذه الرجل ويختفي به؟ هل ستعود الى زوجها بعد أن تنجب طفلها ويحمله الرجل ويذهب به الى حيث يخلق معه عالما أفضل؟ هل سيعثر أتباع زوجها

على «س» ويعتقلونه وينتشلون الطفل الرضيع منه؟ هل يمكن اعتبار الغابة معادلا للمجهول عموما أي الجانب الآخر من عالمنا الذي لا نعرف عنه سوى القليل؟

أسئلة كثيرة تظل معلقة، لكن هذا الغموض تحديدا هو هدف «طلامس» أي أنه غموض مقصود دون أن يحمل فلسفة ما من ورائه، أو على الأقل هذا ما عجزنا عن العثور عليه بين طيات الصور واللقطات والمشاهد الكثيرة المصطنعة. إنه أكثر ترهلا في السرد من الفيلم السابق، بسبب التكرار والاستطرادات والتوقف طويلا أمام التكوينات البصرية للقطات الطبيعة التي تنقلنا من الواقع إلى عالم آخر غامض. لكن «طلامس» يعد أيضا امتدادا للفيلم السابق لمخرجه بميله الواضح إلى التجريد والرمز وطرح الألغاز. وفي جميع الأحوال يبقى تجربة شديدة الخصوصية ربما يتمكن من تطويرها ومنحها معانٍ أكثر عمقا في أفلامه القادمة.

٢٠

"سيدي المجهول" الرمز والأسطورة الدينية

"سيدي المجهول" هو أول الأفلام الروائية الطويلة للمخرج المغربي علاء الدين الجم الذي يبدو من أول وهلة أنه يمتلك الكثير من الطموح، مع لمسات فنية عالية في الصورة توفرت بفضل الإنتاج المشترك والتمويل المتعدد الجهات، ومع ذلك يعاني "سيدي المجهول" من بعض الهنات التي كان يمكن التغلب عليها، ومعظمها تتركز أساسا في السيناريو والمونتاج، والكثير منها يمكن اعتباره من أخطاء البدايات.

الموضوع سبق تناوله في أفلام أخرى مغربية وغير مغربية، وهو علاقة الناس في مجتمع متخلف معزول عن الحضارة الحديثة بشكل ما، بالتراث وبالأسطورة الدينية التي يخلقها الناس والتي تطغى على الواقع وتطمسه لحساب تمجيد الخرافة.

يغلب الطابع الكوميدي الساخر على هذا الفيلم، ويميل مخرجه إلى تصوير الكثير من المفارقات العبثية التي تحيط بحياة مجموعة بشرية تعيش على الأسطورة التي خلقتها، ولكن من دون أن تتعيّش عليها. وبينما هجر سكان القرية الأرض وأهملوا زراعتها من أجل التفرغ للدوران في محيط ضريح الشيخ أو الولي المجهول، وفي حين لا نرى الكثير من الغرباء يترددون على المكان أو يتبرعون بالمال الوفير من أجل نيل البركات مثلا، لا نعرف بالضبط كيف يعيش أهل القرية

المعزولة التي تقع في بقعة نائية جدباء في الصحراء المغربية.

يبدأ الفيلم بشاب ملتحٍ هو "اللص"، والمفارقة أن الغالبية العظمى من الرجال في هذا الفيلم يطلقون لحاهم ويطيلون شعورهم مثله تماما، لكن مع التباين في السحن والأشكال التي تبدو في معظمها كاريكاتيرية تشعر بأنها ربما تكون قد خرجت لتوها من أحد أفلام الكارتون.

اللص يتجه إلى تلك البقعة الصحراوية التي ستصبح مسرحا لأحداث الفيلم، يصعد إلى ربوة جبلية مرتفعة حيث يدفن حقيبة كان يحملها معه من الواضح أنها مملوءة بالمال الذي سرقه، وهو يحفر في التربة ويدفنها حيث الموقع كما لو كان مدفنا لشخص ما. وفي نفس اللقطة وقبل أن يبتعد اللص سرعان ما تعلو أصوات آلات التنبيه في عدد من سيارات الشرطة التي تحيط به ويتم اعتقاله، دون أن نعرف كيف ظهرت هذه السيارات بهذه السرعة ولا كيف عرفت بمكانه ولا كيف تجاهل رجال الشرطة استعادة الغنيمة المنهوبة؟ فكل هذه التفاصيل لا أهمية لها في سيناريو الفيلم الذي كتبه المخرج الشاب نفسه والذي يقوم على قدر لا بأس به من التجريد والقفز فوق الواقعية.



وفي المشهد التالي نفهم أن اللص قد خرج من السجن وذهب إلى المكان الذي دفن فيه غنيمته لكي يكتشف أن الموقع تحوّل إلى ضريح بناه الناس فوق المدفن، وأطلقوا عليه "ضريح سيدي المجهول" (هناك مشكلة في كتابة اللغة العربية في هذا الفيلم كما في الكثير من الأفلام المغاربية عموما، فقد كُتب اسم الفيلم بالعربية على الشريط "سيد لمجهول"- مع غياب الألف واستخدام كلمة سيد كما لو كانت اسم شخص ما بينما المقصود هو "سيدي" والعبارة كلها لا معنى لها لمن يعرف اللغة العربية السليمة، والمشكلة أن صناع الأفلام لا يسألون من يعرفون وهم كثر في بلادهم، في حين بدا العنوان الفرنسي للفيلم أكثر دقة واتساقا مع الثقافة الغربية وهو "معجزة القديس المجهول».

يستعين اللص بزميل له يقول له ويكرر كثيرا إنه هو الجسد، أي "العضلات"، بينما هو، أي اللص "المخ"، أي العقل الذي يخطط وأن عليه بالتالي أن يستجيب لتعليماته من دون تردد

أو اجتهادات من جانبه. ويتشاور الاثنان في كيفية استعادة الكنز المدفون، ويرى اللص أنه لا مناص من حفر القبر الكائن داخل الضريح لاستخراج الحقيبة، ولكن ليلة بعد أخرى يتم تأجيل العملية لسبب أو لآخر. ويتفرع الفيلم إلى شخصيات أخرى كثيرة منها شخصية حارس الضريح المتطوع الذي يعتبر الكلب الذي يستعين به لمقاومة لصوص الضريح (لا نعرف ماذا سيسرقون بالضبط باستثناء حفنة من العملات الصغيرة التي يلقيها الزوار في وعاء كبير مليء بالماء يتبرك به المرضى!)، لكن الحارس الذي يبدو شديد الإخلاص في ممارسة عمله، يبدو كما لو كان يقوم بمهمة مقدسة.

وعندما يدهس مساعد اللص بسيارته الكلب بغرض التخلص منه لكي لا يعيق العملية التي يعتزم الاثنان القيام بها لاستخلاص المال المسروق، لا يموت الكلب بل يفقد معظم أسنانه، ويكاد الحارس يفقد عقله حزنا على الكلب، لكنه يحمله ويذهب به إلى حلاق القرية التي من الواضح أنها أقيمت على مقربة من الضريح، لكي يصنع الحلاق للكلب أسنانا بديلة، لكن الحلاق الذي يعمل في علاج وتركيب الأسنان يقول إنه لا يتعامل سوى بالأسنان الذهبية فقط، وهو ما يتفقان عليه.

موفدا من وزارة الصحة يصل طبيب شاب إلى العمل في الوحدة الصغيرة في القرية، حيث يجد ممرضا عجوزا منحني الظهر، يخفي أنه هو الذي كان وراء إشاعة أسطورة الولي الذي يتبرك به أهل القرية بغرض التغلب على الملل جراء الحياة الساكنة الجافة في تلك المنطقة.



ويـتردد عـلى عيـادة الطبيـب نسـاء عجائـز لا لسـبب سـوى للتسرية عـن أنفسـهنّ، ويقـول الممـرض للطبيـب إنهـنّ يحـضرن للتسريـة عـن أنفسـهنّ فقـط، وإن الوحـدة الصحيـة والحـمام الشـعبي، هـما وسـيلتا التسـلية المتاحـة في القريـة، أمـا عندمـا يمرضـن فعـلا فيذهـبن إلى الضريـح للتـبرك بمائـه "المقـدس".

هنـاك أيضـا المـزارع إبراهيـم الـذي ينتظـر المطـر الـذي لا يـأتي أبـدا، منـذ سـنوات يترقـب أي بـادرة تنـم عـن تغـير في الطقـس تنـذر بهطـول المطـر، يريـد أن يـروي أرضـه الجافـة، يتهـم الضريـح بأنـه السـبب في هجـر الفلاحـين الزراعـة، ويريـد تحطيـم الضريـح، وعندمـا يفشـل يصـاب بالمـرض ويجـن ثـم يمـوت كمـدا، وتتحقـق معجـزة هطـول المطـر بعـد موتـه، فيطلقـوا الأهـالي عـلى الضريـح ضريـح "سـيدي إبراهيـم". أمـا اللـص فعندمـا يحـزم أمـره أخـيرا ويهـم باقتحـام الضريـح لاسـتخراج المـال، يقـوم شـقيق إبراهيـم بتفجـير الضريـح للقضـاء عـلى الأسـطورة.. لكـن المفاجـأة تكـون في انتظـاره.

هـذا البنـاء المتشـعب الخيـوط يمنـح الفيلـم الكثـير مـن التعرجـات

التي تبتعد عن حبكة يمكن أن تتصاعد، كما يسهب السيناريو في السرد بحيث يهبط الإيقاع كثيرا وتكثر التفاصيل التي لا تفيد الفيلم كثيرا وتتكرر مشاهد زائدة في دكان الحلاق مثلا مع الكثير من الثرثرة، ولا ينقذ الفيلم سوى طرافة الحوار في بعض المقاطع، وغرابة تصرفات الشخصيات إلى جانب غرابة المكان، وجمال الصورة مع اهتمام واضح بالتكوين، خاصة في استخدام اللقطات البعيدة العامة التي تمنح شعورا بالفضاء والصمت والعزلة، مع براعة اختيار مواقع التصوير الخارجي.

ورغم ذلك يعاني الفيلم من عيوب واضحة في تنفيذ بعض المشاهد مثل مشهد تفجير الضريح، فبينما يوحي الحفر واستخراج الحقيبة المدفونة في النهاية بأن مبنى الضريح الصغير الذي يفترض أن الدفينة موجودة في داخله (وكان اللص يحاول دائما اقتحامه عن طريق تحطيم بابه) قد أزيل بالكامل بفعل الانفجار، إلاّ أننا نرى في لقطات تالية بقايا المبنى قائمة والنيران ما زالت تشتعل فيها، وهي لقطة تتكرر مرات عدة فتربك المشاهد بسبب مخالفتها للتتابع المنطقي المفترض.

وهناك أيضا ارتباك بصري في تصوير موقع الضريح، فبينما نراه في البداية وعلى مدار الفيلم يقع في أعلى الربوة الجبلية التي يصعدون إليها بواسطة سلم صخري، نرى الضريح في النهاية على أرض مسطحة تسير إليها السيارة بكل بساطة.الفيلم هجاء ساخر لإهمال الدولة لتلك المناطق النائية، وترك سكانها واقعين في أسر الخرافة، مع تصوير مقصود لتقاليد الدفن وصلاة الاستسقاء في الصحراء وأصوات الآذان.. وحتى مساعد

اللص يعتنق الخرافة ويخشى مغبة نبش الضريح، ورغم أنه لا يمانع في قتل الحارس إلاّ أنه يعتبر قتل الكلب يجلب اللعنة، أما اللص فهو أيضا يمسك بسجادة صغيرة ويتأهب للصلاة، في إيحاء بانفصال الأخلاق عن الدين، وبأن العلاقة بين الإنسان والغيبيات علاقة سطحية، ولكن هذه المعتقدات -رغم ذلك- مستمرة، بدليل إعادة بناء الضريح وشق الدولة طريقا يوصل إليه أصبح السياح يقطعونه بسياراتهم كما نرى في النهاية بغرض التقاط الصور التذكارية أمام الضريح!

٢١

"بيك نعيش" ميلودراما العنف والجمود الاجتماعي

يـروي فيلـم «نعيـش بيـك» قصـة دراميـة مأسـاوية معـاصرة ذات علاقـة بالأحـداث والتفاعـلات السياسـية الجاريـة في تونـس والمنطقـة عمومـا، فأحـداث الفيلـم تقـع بعـد نحـو سـتة أشـهر مـن نجـاح الثـورة التونسـية في ينايـر ٢٠١١ في الإطاحـة بنظـام الرئيـس زيـن العابديـن بـن عـلي. ومـن البدايـة نعـرف أن الاحتجاجـات المدنيـة للعاملـين في عـدد مـن المؤسسـات العامـة والخاصـة، مازالـت مسـتمرة، كـما نعـرف أن الليبيـين بدورهـم بـدأوا ثورتهـم ضـد نظـام العقيـد معمـر القـذافي لكـن لم تتـم الاطاحـة بـه بعـد.

والحقيقـة أن الفيلـم يقـول عـلى نحـو مـا أو عـلى الأقـل، يوحـي بـأن الثـورة التونسـية لم تغـير الكثـير مـن الأشـياء القائمـة المسـتقرة في البنيـة التونسـية، فأحـداث العنـف والاشـتباكات المتمـرة في ليبيـا أدت إلى تسـلل عنـاصر متطرفـة إرهابيـة، كـما أن إجـراءات الآمـن عـلى الحـدود التونسـية الليبيـة قـد أصبحـت مشـددة، لكـن الفيلـم يصـور أن مـن الممكـن- عمليـا- أن يخترقهـا «أصحـاب» النفـوذ لحسـاب «أصحـاب المصلحـة» فداخـل جهـازي الأمـن الوطنـي، أي عـن طريـق الرشـوة. كـما يشـكو بطـل الفيلـم أو الشـخصية الرئيسـية فيـه وهـو رجـل الأعـمال «فـارس» الـذي يملـك شركـة للتصديـر والاسـتيراد أسسـها بعـد عودتـه مـن فرنسـا، يشـكو مـن اضراب عـمال شركتـه ويحـذر مـن أن البـلاد سـتغرق في الفـوضى الاقتصاديـة إن اسـتمرت مثـل هـذه الاحتجاجـات.

إلا أن «فـارس» (سـامي بوجيلا) وزوجتـه الجميلـة الشـابة «مريـم» (نجـلاء بـن عبـد اللـه) مـن الطبقـة الميسـورة المتفتحـة التـي لا تهتـم كثـيرا بمراعـاة القيـم السـائدة في المجتمـع، فهـما يحتفـلان كـما نـرى في بدايـة الفيلـم في منطقـة تطاويـن في شـمال البـلاد حيـث يقضيـان عطلـة مـع عـدد مـن أصدقائهـما حيـث يتنـاول الجميـع المشروبـات الكحوليـة ويضحـكان ويسـخران مـن تيـار الإسـلام السـياسي أي حـزب النهضـة بزعامـة الغنـوشي بمـا يعنـي بـأن تأثـير هـذه الجماعـة السياسـية قـد وجـد لـه أخـيرا متنفسـا علنيـا للعمـل في التربـة التونسـية، ويتبادلـون النـكات الجنسـية المكشـوفة. وسـبب الاحتفـال حصـول «مريـم» عـلى وظيفـة رفيعـة كمديـرة تنفيذيـة لإحـدى الـشركات في منطقـة الخليـج. أمـا الموضـوع فيتخـذ سريعـا وجهـة أخـرى كانـت تصلـح مدخـلا لدرامـا سياسـية ممتـازة لـو أجيـد نسـج خيوطهـا.

خـلال عـودة الأسرة مـن الرحلـة في طريـق صحـراوي بسـيارة الدفـع الرباعـي التـي تمتلكهـا الأسرة، يتعـرض مريـم وفـارس وابنهـما عزيـز (يوسـف خمـيري) ذو الأحـد عـشر عامـا لكمـين نصبـه مسـلحون إسـلاميون عـلى طريـق صحـراوي، ويبـدأ إطـلاق الرصـاص عـلى السـيارة لكـن فـارس يتمكـن مـن الالتفـاف والـودة بهـا بسرعـة، وينجـو هـو ومريـم مـن الاصابـة لكـن عزيـز يتلقـى رصاصـة تخـترق الكبـد وتمزقـه.

منـذ تلـك الحادثـة التـي نشـاهد تأثيرهـا الكبـير عـلى كل مـن فـارس وعزيـز يظـل الفيلـم يـدور حـول نفسـه، بعـد أن يتـم ادخـال الطفـل المستشـفى المحـلي القريـب حيـث يجـد الطبيـب

أنـه يتعـين اجـراء عملية نقـل كبـد أو جـزء مـن كبـد، لإنقـاذ الطفـل مـن الموت. ويتطـوع فـارس بالطبـع كونـه يريـد بـأي شـكل انقـاذ ابنـه مـن مـوت وشـيك مـا لم تتـم عمليـة زرع الكبـد، إلا أن المفاجـأة تـأتي عندمـا تثبـت التحاليـل المعملية للحامـض النـووي أن «فـارس» ليـس هـو الأب البيولوجـي لعزيـز أي أن عزيـز جـاء نتيجـة علاقـة جنسية بـين مريـم ورجـل آخـر. كيـف حـدث هـذا ومتـى وهـل كانـت مريـم عـلى علاقـة بهـذا الرجـل الآخـر قبـل زواجهـا مـن فـارس، أم أنهـا خانتـه معـه أثنـاء غيابـه في باريـس، ولمـاذا أخفـت الأمـر عنـه، وهـل هـي مخطئـة أم ضحيـة؟

لا يصـور الفيلـم مـن خـلال التداعيـات أي شيء يتعلـق بعلاقـة مريم الماضيـة بـل يبقيهـا قصـدا في الظـل، فكلـما أرادت أن «تـشرح» لفـارس حقيقـة الأمـر يرفـض هـو رفضـا باتـا قاطعـا.. نحـن نـرى فقـط تأثـير هـذه الصدمـة عـلى فـارس وعلاقتـه بمريـم ولومـه العنيـف لهـا مـع شـعورها بالذنـب في البدايـة قبـل أن ترتـد في هجـوم مضـاد عليـه في الثلـث الأخـير مـن الفيلـم ولكـن مـن دون أن تحـاول تبريـر الأمـر.



من فيلم «بيك نعيش»

الواضـح أن سـيناريو الفيلـم يهتـم في شـكل أقـرب إلى المبـاشرة والتقريريـة الجافـة، باسـتخدام ذلـك المدخـل الدرامـي القـوي للانتقـال إلى لفـت الأنظـار الى مشـاكل عديـد أخرى تتعلـق تـارة بنقـل الأعضـاء والقيـود القانونيـة الصارمـة التـي تفرضهـا السـلطات في تونـس حيـث تحظـر نقـل أعضـاء مـن خـارج الأقـارب (طبقـا للفتـوى الإسـلامية) وضرورة الحصـول عـلى تصريـح بذلـك عـن طريـق القضـاء، وتـارة أخرى يوجـه الفيلـم اهتمامـه إلى موضـوع سرقـة الأعضـاء والمتاجـرة فيهـا، خاصـة أنـه يصـور كيـف يتـم الحصـول عليهـا مـن الأطفـال الذيـن يسـقطون في خضـم الـصراع المسـلح القائـم في ليبيـا، وتـارة ثالثـة يشـير إلى جريمة الزنـا وعقوبتها القانونيـة القاسـية إن ثبـت أن المـرأة حملـت في طفـل مـن رجـل آخـر غـير زوجهـا بعـد تحليـل الحامـض النـووي!

المشـكلة تصبـح الآن متركـزة في أنـه ليـس مـن الممكـن أن يصبـح فـارس هـو مصـدر الكبـد البديـل بـل لابـد أن يتـم احضـار الأب الحقيقـي. وبينـما تنشـغل مريـم بمحاولـة البحـث عـن ذلـك «الأب الغائـب» الـذي لا تعـرف مكانـه بعـد أن انتهـت علاقتهـا بـه منـذ عـشر سـنوات، يجلـس فـارس مهمومـا يفكـر في تدبـر الأمـر بعـد أن فشـل في عـرض رشـوة كبـيرة عـلى الطبيـب.

يبتعـد الفيلـم عـن مـأزق مريـم وفـارس وبينهـما عزيـز، ليتجـه الى الاهتـمام بموضـوع عصابـات اسـتغلال المـرضى وأقاربهـم بغـرض ابتزازهـم وسرقتهـم. فعزيـز الـذي يبـدو قديسـا، يرفـض التخـلي عن عزيـز رغـم علمـه يقينـا بأنـه ليـس ابنـه، ويبـذل كل مـا يملـك مـن أجـل إنقـاذه يقـع في حبائـل رجـل يـأتي الى المستشـفى ويبـدو أنـه

تمكـن مـن الاطـلاع عـلى تفاصيـل مـأزق فـارس ومريـم وعـرف بمـا بينهـما مـن ممـرض يعمـل بالمستشـفى يدعـى «منـير»، وهـو يعرض عـلى عزيـز توفـيرا للوقـت والجهـد والابتعـاد عـن المستشـفى وعـن الـدروب المعقـدة والمشـاكل القانونيـة والإداريـة وقائمـة الانتظـار التـي قـد تطـول أيضـا، ويتعهـد لـه بتدبـير بديـل فـوري أي الحصول عـلى الكبـد البديـل المطلـوب زرعـه بـل ويطلعـه بالفعـل عـلى المستشـفى الخـاص حيـث سـتجرى العمليـة ويقدمـه الى الطبيبـة التـي سـتجري العمليـة، ويطلـب منـه دفـع مبلـغ مـالي كبـير عـلى دفعتـين.

خـلال هـذا يبقينـا الفيلـم في انتظـار حـل لا يـأتي أبـدا.. وموقـف لا يتطـور قـط، ويبقـى الممثـل والممثلـة اللـذان قامـا بـدوري فـارس ومريـم، في حالـة سـاكنة وأداء متكـرر لابـد مـن الاعـتراف بقوتـه وبراعـة التعبـير عـن المـأزق كـما تتبـدى عـلى وجهـي فـارس مريـم، ولكـن حـدود السـيناريو حالـت دون تطويـر الموضـوع وبالتـالي نقـل الأداء الى مستوى أعمـق، مـع ترهـل كبـير وهبـوط في الإيقـاع العـام للفيلـم.

والواضـح أن هـذه القصـة تُسـتخدم في سياق الفيلـم كغطـاء لتقرير اجتماعـي احتجاجـي يشـبه مقـالا صحفيـا، مـع قـدر كبـير مـن المبالغـات والمفاجـآت التـي لا تثـير المتفـرج الـذي سـيظل يتسـاءل: كيـف حـدث هـذا أو ذاك، مـن أول الرصاصـة التـي أصابـت الطفـل بينـما كانـت السـيارة تتراجـع بظهرهـا والطفـل في القـاع داخلهـا بينـما جـاءت الرصاصـة مـن الأمـام في البطـن مبـاشرة أي في موضـع الكبـد، ثـم لمـاذا يبـدو هـذا الطبيـب مرتبـكا خائفـا مذعـورا،

يهمس متلعثما في أذن فارس، ثم ما الذي كانت تريد أن تشرحه مريم لزوجها بشأن علاقتها القديمة، ثم لماذا تستمر في محاولة الاتصال بذلك الحبيب القديم، الأصلي لتقنعه بالتبرع بجزء من كبده، رغم أن فارس أخبرها فعلا بأنه اتفق على اجراء العملية والحصول على الكبد البديل مقابل المال؟

سنترك فرس ومريم وعزيز والمستشفى، لنذهب في جولة سينمائية طويلة الى ليبيا والاشتباكات الجارية واعمال السلب والنهب وسرقة الأطفال، ومغامرة غير مفهومة في الصحراء يقوم بها ذلك الرجل المحتال تاجر الأعضاء، ثم كيف سيذهب فارس للبحث عنه في الصحراء أيضا دون أن يكون على معرفة بالمكان، ثم كيف سيأتي له من يختطف مه حقيبة المال مقابل أن يترك له طفلا حيا وسكينا، ويتعين عليه هو أن يذبحه ويستخرج كبده إذا شاء، وكلها مبالغات واستطرادات متعمدة تخرد الفيلم ليس فقط عن موضوعه بل وعن طابعه العام أيضا وتجعله أقرب الى مسلسلات المطاردات ومشاهد التشويق التي تدور في الصحراء ولكن من دون توفر الصنعة المحكمة!

يطمح البرصاوي في أولى تجاربه السينمائية إلى رواية قصة مؤثرة تربط بين السياسي والاجتماعي، إلا أن الفيلم يمتلئ بكل أخطاء البدايات فهو يبدأ بداية قوية مثيرة ترتبط بعنف الجماعات الإسلامية والارهابية مما يؤدي الى وقوع مأساة عائلية، إلا أن السيناريو المتواضع، والبناء المرتبك، يفشلان في تطوير هذا الحدث نفسه والانتقال من خصوصيته لطرح تساؤلات أكبر عما يحدث في تونس بعيدا عن القضايا الفرعية التي تتعلق

بالفساد الاجتماعي التي كانت دائما قائمة هناك.

" بيك نعيش" عمل مرتبك كثيرا، يقع في الكثير من التناقضات فلا نعرف مثلا لماذا يتعامل الفيلم مع مريم كمذنبة يدينها، بينما يجعل فارس قديسا على استعداد للتضحية بالمال من أجل انقاذ الابن الذي يعرف أنه ليس ابنه لكنه يتمسك به، ولماذا يحضر رجل العصابة طفلا يمنحه لفارس مقابل الحصول على المال بدلا من أن يأتي له بالكبد الموعود كما تفعل هذه العصابات أصلا.. وغير ذلك عشرات الأسئلة الأخرى التي تظل دون إجابة. والمشكلة أننا بعد أن ينقضي النصف الأول من الفيلم، يتضاءل الاهتمام بالموضوع كله بسبب تخبط السيناريو وهشاشة الشخصيات والفجوات الكثيرة الكامنة فيها، مع تواضع الإخراج وغياب الخيال والقدرة على تعميق القصة ومنحها طابعا إنسانيا أكثر شمولية مع الاستفادة من المناخ القائم في تونس. ولكن بطبيعة الحال، من الممكن أن يثير الفيلم عشاق أفلام الرسالة الاجتماعية التقريرية من هذا النوع الذي ينتمي لسينما الماضي العتيقة، سينما الرسالة المبسطة التي تجاوزتها تجارب السينما التونسية نفسها.

٢٢

"الرجل الذي باع ظهره" لكي يدخل أوروبا

لا شك أن فيلم "الرجل الذي باع ظهره» (٢٠٢٠) للمخرجة التونسية الموهوبة كوثر بن هنية، عمل شديد الطموح، يثبت أن بن هنية قد نضجت وأصبحت تتطلع الى عمل أفلام "كبيرة" متعددة المستويات، ففيلمها هذا ينطلق من القضية السورية، قضية غياب الحرية، الى قضايا وأفكار أخرى تتعلق بالوضع العالمي الآن، والاستغلال الرأسمالي، وحالة الضياع التي يعيشها اللاجئون الى الغرب، ومسألة الفن وكيف أصبح سلعة كما أصبح الفنان أقرب الى المقاول، يستعين في الإيقاع بضحاياه بامرأة جذابة تقوم بتسهيل الأمور له، يدعونها في الفيلم بشكل مباشر بـ "القوادة".

نحن أمام شاب سوري تعرض للاعتقال والتعذيب فأصبح يرغب في الفرار من سورية، وينجح أولا في العبور الى بيروت، وهناك يلفت أنظار رجل يقدم له نفسه باعتباره فنانا من بلجيكا، يعقد معه عقدا شبيها بالعقد الذي يتم توقيعه بالدم في مسرحية جوته الشهيرة، بين فاوست وميفيستو، بمقتضى العقد يبيع الأول للثاني (الشيطان) روحه مقابل الحياة الأبدية. أما هنا فالشاب السوري "سام علي" (يحيى محياني) يصبح مطلوبا منه أن يبيع ظهره أو جلد ظهره للفنان البلجيكي الشهير (جيفري)، مقابل أن يحصل له على تأشيرة شينغن. لكن

المفاجـأة أن الفنـان يصنـع عـن طريـق الوشـم لوحـة عـلى ظهـر الشـاب السـوري هـي في الحقيقـة عبـارة عـن خاتـم تأشـيرة شـينغن نفسـها محـلاة ببعـض الرتـوش!

حبيبـة سـام "عبـير" تضطـر للرضـوخ لأهلهـا والـزواج مـن رجـل يعمـل في السـفارة السـورية في بروكسـل. لذلـك فهـو يحـاول الوصـول إليهـا واسـتعادتها مـن هـذا الدبلومـاسي الفـظ الـذي لا تحبـه الفتـاة. أمـا سـام فهـو يصبـح مثـل لوحـة، يضعنـه في متحـف كبـير في بروكسـل، مطأطـأ الـرأس، يعـرض ظهـره للفرجـة، يلتقطـون الصـور لظهـره، ثـم يبـاع أيضـا مثـل أي لوحـة في المـزاد العلنـي، وينتقـل مـن ملكيـة عامـة الى ملكيـة فرديـة ثـم يبـاع مجـددا.. وهكـذا الى أن يجـد وسـيلة للإفـلات مـن هـذا الوضـع المهـين بعـد أن يكـون قـد جمـع ثـروة كبـيرة، فالاتفـاق يقـضي بحصولـه عـلى نسـبة مـن كل أعـمال الفنـان.

مونيـكا بيلوتـشي هـي وكيلـة أعـمال الفنـان. يدعونهـا في الفيلـم تـارة «سـوراية» Soraya وتـارة أخـرى «سـورية» Soriya، رغـم أنهـا ليسـت سـورية بالطبـع بـل تتحـدث الإنجليزيـة بلكنـة ايطاليـة واضحـة. والحقيقـة أن أداءهـا بشـكل عـام، جـاء ضعيفـا، مرتبـكا، فهـي تعـاني مـن الصعوبـة في نطـق كلـمات الحـوار الانجليزيـة، كـما ينعـدم وجـود أي تعبـير عـلى وجهـا لكونهـا غـير مندمجـة في الـدور كـما ينبغـي، وبـدا أن الـدور قـد كتـب خصيصـا لهـا بغـرض اسـتغلال اسـمها في الفيلـم، ولـو تـم الاسـتغناء عـن دورهـا أو اختصـاره مـع اسـناده الى أي «كومبـارس»، لمـا وجدنـا فرقـا، بـل ربمـا اعتـدل الفيلـم. إلا أن وجودهـا في الفيلـم جـاء بالطبـع لأسـباب تتعلـق بالترويـج.

في الثلث الأخير من الفيلم لجأت كوثر بن هنية (كاتبة السيناريو) الى الشرح والتفسير والتوضيح، وفبركة نهايات غير منضبطة، وأساسا- غير مقنعة وغير مفهومة. فهناك استطراد يحرف الفيلم عن مساره فيما يتعلق بشخصية الدبلوماسي السوري زوج عبير الذي يتشاجر مع سام في المتحف ويقوم بتدمير لوحة يبلغ ثمنها كما يقال ٩ ملايين يورو. ويصر القائمون على المتحف على أن يتحمل الدبلوماسي الثمن، لكن سام يتوسط له بكلمة منه فيعفونه بكل بساطة من دفع أي غرامات. بل وحتى القبض عليه من الشرطة والتحقيق معه لم يبد مقنعا لكونه دبلوماسيا لا يجوز القبض عليه.



موقف سام من الدبلوماسي السوري الثري الذي اختطف منه حبيبته لا يستند إلى أرضية سياسية كما كنا نتصور أو كما تقضي طبيعة الموضوع (شاب معارض أو ثائر ينشد الحرية ضد شاب يعمل في خدمة النظام) بل فقط لمجرد الشعور الغيرة. وبالتالي يقبل سام التوسط لكي تتم مسامحة الدبلوماسي (لا

نعرف على أي أساس)، بل لا نعرف أصلا سر كل ذلك التركيز على خطورة وأهمية تأشيرة شينغن فهي لا تضمن أصلا الإقامة والعمل (كما يوحي الفيلم) بل فقط مجرد دخول البلاد، لكن الفيلم يتحايل على هذه النقطة، بالإشارة الى القدرات الهائلة التي يتمتع بها الفنان البلجيكي جيفري بفضل علاقاته مع السلطات، وكأنه ينتمي لدولة من دول العالم السادس!

فجأة تعلن عبير أنها انفصلت عن زوجها بعد أن أدركت أنها تريد أن تكون مع حبيبها، ويعود كلاهما معا الى سورية، ليس هذا فقط، بل وتحديدا الى مدينة الرقة التي جاءا منها أصلا، حيث يفبرك سام تسجيلا لقطع رأسه على أيدي تنظيم داعش يبثه على العالم، ثم نراه في النهاية مع عبير يعيشان حياة رغدة في فيلا ذات حديقة مزهرة بديعة. فكيف حدث هذا وأين؟ في الرقة؟ وإذا كانت العودة الى سورية التي أصبحت فجأة جنة على نحو ما نرى فلماذا كان الفرار من سورية من الأصل طالما أن الحياة فيها جنة؟ أم هل انتقل الاثنان للعيش في بلد آخر ولم تخبرنا كوثر؟ وهل هذه هي رسالة الفيلم السياسية من القضية السورية!

هذا عمل كان يبشر في بدايته بفيلم سياسي ساخر ذي موضوع مبتكر جديد، لكنه سرعان ما تحول الى ميلودراما شديدة السذاجة، مليئة بالمفارقات المفتعلة الإطالة والمشاهد التراكمية التي لا تضيف شيئا، مع عدم وضوح الكثير من الدوافع. وأخيرا لعل أفضل عناصر الفيلم هي عنصر التمثيل خاصة من جانب البطلين: يحيى محياني (في دور سام علي)، وضيا ليان في دور (عبير).

٢٣

لماذا أثار «كفر ناحوم» كل هذا الاهتمام؟

أثار الفيلم اللبناني «كفر ناحوم» (٢٠١٨) للمخرجة نادين لبكي، الكثير من ااهتمام العالمي وحصلعلى عدد كبير من الجوائز في المهرجانات السينمائية الدولية، كما وصل إلى ترشيحات الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي. فما ياترى سبب كل هذا الاهتمام والنجاح والتقدير الذي ناله الفيلم، بل والرواج التجاري الذي حققه أيضا في عروضه العالمية؟

شاهدت هذا الفيلم للمرة الأولى عند عرضه في مسابقة مهرجان كان . لم يكن انطباعي عنه جيدا. لم أكتب عنه قتها سوى بضعة أسطر أشرت فيها إلى أنه يتفرع إلى مواضيع متعددة، منها مشكلة الأطفال المشرّدين، وغياب بطاقات الهوية بسبب غلاء سعر استخراجها بالنسبة للأسر الفقيرة، ومشكلة اللاجئين غير الشرعيين الذين يتم استغلالهم، وموضوع تجارة الأطفال، والتدهور العام في المجتمع اللبناني، وغياب ضمانات حماية الأطفال.. وغير ذلك.

وقد فاز الفيلم بجائزة لجنة التحكيم الكبرى في مهرجان كان، وضمن بالتالي شراء حقوق توزيعه من قبل شركة سوني العالمية، وتوزيعه على مستوى أوروبا والولايات المتحدة. ومضى الفيلم بعد ذلك لكي يترشح لجائزة أفضل فيلم أجنبي في مسابقة «غولدن غلوب» الأميركية، ثم لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم

أجنبـي (ضمـن ٥ أفـلام) رغـم أن القائمـة الأوليـة التـي ضمـت ٨ أفـلام تضمنـت أفلامـا تفوقـه كثـيرا في مسـتواها الفنـي منهـا عـلى سـبيل المثـال الفيلـم الكولومبـي «الطيـور العابـرة»، والدنمـاركي «المذنـب»، والألمـاني «أبـدا لا تنظـر بعيـدا»، وكان مـن المدهـش ألا يصـل فيلـم مـن بـين هـذه الأفـلام الثلاثـة الى قائمـة الترشـيحات النهائيـة، التـي أراهـا أيضـا أفضـل مـن الفيلـم اليابـاني «سـارقو المتاجـر» الـذي ضمتـه قائمـة الأوسـكار ولم يكـن ضمـن قائمـة الغولـدن غلـوب، وهـو يعالـج موضوعـا إنسـانيا مؤثـرا يتشـابه في بعـض جوانبـه مـع «كفـر ناحـوم".

وقـد عـدت لمشـاهدة «كفـر ناحـوم" مـرة ثانيـة عنـد عرضـه في مهرجـان روتـردام السـينمائي، لـكي أعـرف لمـاذا لم يكـن هـذا الفيلـم مـن بـين أفلامـي المفضلـة في مهرجـان كان، ولمـاذا اعتبرتـه أقـل شـأنا مـن الفيلمـين السـابقين لمخرجتـه، وكنـت أريـد أيضـا أن أعـرف لمـاذا يثـير هـذا الفيلـم كل هـذه الأصـداء الإيجابيـة لـدى جمهـور المهرجانـات في أوروبـا ويصـل الى الترشـيح للأوسـكار.

ربمـا يكـون مـن أول أسـباب الحـماس الكبـير للفيلـم أنـه مـن إخـراج مخرجـة، امـرأة، أي سـيدة عصريـة لبنانيـة ونمـوذج للعصرنـة الأوروبيـة في أحـد مجتمعـات «الـشرق الأوسـط» التـي تمتـلىء بالمتناقضـات الطائفيـة المشـحونة، وهـي شـديدة الانفتـاح عـلى الثقافـة الأوروبيـة، تجيـد الفرنسـية، لديهـا علاقـات جيـدة مـع «قواعـد» الإنتـاج السـينمائي الفرنـسي. يجـب أن أضيـف أن سر الاهتـمام بناديـن لبـكي وفيلمهـا ربمـا يعـود في جانـب آخـر منـه إلى كوننـا نعيـش الآن عـصر مـا بعـد حملـة «أنـا أيضـا» Me

Too التي أقامت الدنيا ولم تقعدها بعد، كما أعادت هذه الحملة وغيرها إلى الصدارة، مبدأ ضرورة مساواة المخرجات بالمخرجين، وهو ما انعكس بوضوح، على اختيارات عدد كبير من مهرجانات السينما في العالم منذ ذلك الحين حتى يومنا هذا، فهذه المهرجانات أصبحت ملتزمة بتخصيص ٥٠ في المائة من برامجها لأفلام المخرجات.

إلا أن السبب الذي لا شك فيه أن الفيلم يصور موضوعا إنسانيا حول الطفولة المشردة، وهي قضية تشغل مساحة اهتمام كبيرة في وسائل الإعلام، خاصة وأنها تعتبر قد تكون مفرخة أولية للإرهاب. ولا شك أن وجود طفل في الدور الرئيسي في هذا الفيلم، ونجاحه في الأداء بشكل تلقائي كبير، والصمود في أكثر المشاهد عنفا وفوضى، صورت في الشارع على غرار أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة، ترك تأثيرا كبيرا على جمهور الفيلم. ولاشك أن تفوق الأداء والعمل مع ممثلين معظمهم من غير المحترفين، يحسب أساسا لصالح المخرجة التي نجحت في تدريب الممثل الطفل والسيطرة على أدائه وإدارته مع غيره من الممثلين، في مواقع التصوير الحقيقية. هذه التلقائية في الأداء، وانسجام أداء الممثلين جميعا، محترفين وغير محترفين، مع أرضية الواقع لا شك انها من عوامل التأثير الإيجابي للفيلم ووصوله لقطاعات كبيرة من الجمهور، وربما كان الفيلم من هذه الناحية تحديدا، يذكرنا بأفلام المخرج الإيطالي جياني إميليو الذي يسير على نهج الواقعية الجديدة خاصة فيلمه الشهير «سارقو الأطفال» حائر الجائزة الكبرى للجنة التحكيم في مهرجان كان ١٩٩٢، شأنه في هذا شأن «كفر ناحوم».

نجحت نادين لبكي بمساعدة فريق الإنتاج، في الحصول على ما أرادته، أي على صورة لذلك الحي أو تلك المنطقة العشوائية المكدسة بالفقر والفقراء التي يطلق عليها «كفر ناحوم"، توحي بأننا أمام "نهاية العالم" وتتناقض تماما مع صورة بيروت "السياحية"، هناك أصبح "كل شيء مباح"، بيع الأطفال مقابل بضع دجاجات لأسرته الفقيرة، توالي انتاج الأطفال والقمامة، الاحتيال الذي يمارسه الجميع على الجميع، تدهور فكرة ومعنى الأسرة مما يدفع الأب- الزوج المسكين في الفيلم (والد البطل الصغير زين) الذي أنجب ستة من الأطفال لا يتمكن من إعالتهم، ولا يمتلكون أصلا أوراق تسجيل أو هوية، يصرخ أمام المحكمة لاعنا الزواج والساعة التي تزوج فيها.



لقطة من فيلم «كفر ناحوم"

أما المدخل او الحيلة «الدرامية» الى الموضوع فهو أن هذا الطفل الذي لا يتجاوز عمره ١٢ عاما، رفع قضية ضد والديه، بينما هو يقضي عقوبة لخمس سنوات في السجن على قيامه بقتل الرجل الذي «اشترى شقيقته الطفلة المسكينة «سحر»

التي لا تتجاوز ١١ سنة، وتزوجها ونتج عن معاشرته لها نزيفا أفضى إلى موتها على عتبة مستشفى رفضت إدخالها بسبب عدم وجود أوراق تثبت هويتها. فهو يطالب المحكمة بمعاقبة والديه على «جريمة» إنجابه.

فكرة القضية نفسها فكرة «سينمائية» أي لا تقنع أحدا، كما أن الأريحية التي تصل إلى حد الكرم واللطف والدماثة وخفة الروح التي يظهرها القاضي خلال نظر القضية وفي تعامله مع الأطراف المختلفة ومنها محامية الطفل «زين» (وهي ليست أقل من المخرجة نادين لبكي نفسها)، كلها جوانب مبالغ فيها كثيرا وغير مقنعة، وكانت تصلح كمدخل كوميدي لفيلم هزلي، أما أن تصبح محورا لفيلم جاد يحاكي الواقع الحقيقي، فهذا ما يقلل كثيرا من جدية الطرح، خاصة وأن نادين لبكي تقطع الحدث وتعود بين وقت وآخر إلى قاعة المحكمة وإلى كثير من التفاصيل الزائدة العبثية تماما وهو ما يفقد الفيلم الكثير من حرارته المطلوبة وسلاسة متابعته. وفي مشاهد المحكمة بدا كما لو أن المخرجة- المؤلفة تطرح من خلالها رأيها، وتصرخ باحتجاجها الشخصي، متجاوزة كثيرا وعي شخصيات فيلمها البسيطة التي ربما لا تدرك أصلا آلية عمل القضاء ناهيك عن فكرة مقاضاة طفل يعيش على الهامش داخل إصلاحية للأطفال الأحداث، والديه بسبب انجابهم له.

من الناحية السينمائية تعاني مشاهد المحكمة من الطابع الخطابي المباشر والمبالغة في الأداء بحيث تتناقض في طابعها «المسرحي» المصنوع مع باقي أجزاء الفيلم وأسلوبه الحر

الـذي يقـوم عـلى التصويـر في المواقـع الطبيعيـة باسـتخدام الكامـيرا المحمولـة الحـرة واللقطـات المأخـوذة مـن زوايـا بعيـدة وعلويـة سـاقطة، بحيـث تضـع باسـتمرار الشـخصيات الرئيسـية في قلـب المـكان، لا يعيبهـا سـوى التكـرار في المعنـى والتكـرار في التكوينـات البصريـة ومـن نفـس الزوايـا.

ورغـم براعـة تصويـره الحـي وسـط المجاميـع الحقيقيـة مـن البشـر في الشـوارع والحـارات، يمتـد الفيلـم ويطـول زمنـه، فهـو عـلى نقيـض «سـارقو الأطفـال» الإيطـالي، ينحـرف عـن موضوعـه الرئيسي، لينتقـل مـن موضـوع إلى آخـر. ففـي خضـم رحلـة البطـل الصغـير الهائـم عـلى وجهـه في الشـوارع، يلتقـي بامـرأة اثيوبيـة شـابة هـي «راحيـل» المهاجـرة التـي تقيـم في لبنـان بشـكل غـير مـشروع وتعمـل هادمـة في أحـد المطاعـم، وقـد أنجبـت طفـلا صغـيرا تفيـه عـن العيـون، وتقبـل بمسـاعدة زيـن واسـتضافته في الغرفـة الحقـيرة التـي تقيـم فيهـا، مقابـل أن يرعـى طفلهـا «يانيـس" أثنـاء غيابهـا في العمـل.

ويصـور الفيلـم كيـف تتعـرض راحيـل للابتـزاز حتـى ترضـخ وتقبـل أن تبيـع طفلهـا مقابـل بطاقـة هويـة مـزورة ومبلـغ مـن المـال، ثـم كيـف يقبـض عليهـا، ويصبـح ابنهـا الرضيـع وحيـدا مـع «زيـن» الصغـير الـذي يصبـح بمثابـة الأب بالنسـبة لـه، يحملـه ويرعـاه ويتحايـل لسرقـة حليـب الأطفـال المجفـف لـكي يرضعـه، وغـير ذلـك مـن التفاصيـل التـي يجدهـا الجمهـور الغـربي بوجـه خـاص، مثـيرة، مؤثـرة عاطفيـا، وهـي تفاصيـل تصـل حينـا إلى التأثـير الميلودرامـي الـذي يسـتدر الدمـوع عـلى غـرار الأفـلام الهنديـة الشـهيرة.

رغم تأثير المشاهد التي تستمر على الشاشة لأكثر من ٤٠ دقيقة والتي تدور بين زين ويانيس وما يلقاه زين من معوقات ومشاكل ويتعرض بدوره للابتزاز من بائع يريد أن يبيع يانيس لأسرة ثرية.. الخ وكلها بلاشك مشاهد جيدة التنفيذ، إلا أنها تصلح وحدها إذا ما انتزعت خارج الفيلم، كعمل مستقل يمتلك ايقاعه الخاص.

كثرة التفاصيل والخروج عن مسار السرد، بسبب الإغراء الكامن في تلقائية الأداء والتصوير الحي المباشر، يجعل إيقاع الفيلم يهبط في النصف الثاني، مع كثرة الاستطرادات وتكرار المعنى والإشارات التي تصبح مألوفة وقد أُشبعت من قبل، مما يجعل الفيلم يعاني من الترهل والبطء مع عدم تطور الفكرة لتظل تدور حول نفسها.

من الجوانب الإيجابية الجيدة أن نادين لبكي تتخلص من الديكور المغلق، وتنطلق في شكل أقرب الى روح الفيلم التسجيلي، ولكن هذا الانعطاف أيضا له مشاكله. فالانسحاب وراء جمال المشهدية مع تلك الموسيقى المؤثرة التي أبدعها خالد مزنار، يغري بالخروج عن جوهر موضوع الفيلم والوقوع كما أشرت، في التكرار والاستطراد، ليبقى الإطار العام للمشاهد الخارجية أهم من الحدث الدرامي نفسه الذي لم يعد يدهش كثيرا في النصف الثاني الذي كان يحتاج إلى نوع الشد والتحكم واستبعاد الكثير من اللقطات والحوارات المتكررة النمطية التي قصد منها الاضحاك للتخفيف من قتامة الموضوع، وهنا كان يمكن أن يصبح الإيقاع العام أكثر انسيابية وانضباطا، علما بأن زمن

الفيلم يبلغ ١٣٠ دقيقة.

ومن بين عيوب الفيلم ضعف النهاية التي ينتهي إليها، فنادين لبكي بدأت موضوعا قويا وقطعت فيه مسارا طويلا، وتفرعت وسردت ووصفت كثيرا، مع بعض المعلومات الكثيرة التي أثرت الموضوع، لكنها لم تنجح في الوصول إلى نهاية قوية تبقى في الذاكرة.

صار لدينا الآن فيلمان حديثان من لبنان يتشابهان في استخدام قاعة المحكمة ووقوف طرفين في نزاع ما أمام القضاء اللبناني، هما فيلم «القضية ٢٣» و«كفر ناحوم». لكن «القضية ٢٣» للمخرج زياد دويري، هو الأكثر تماسكا وقوة وإحكاما وإثارة رغم أي ملاحظات على مضمونه الفكري وانحيازاته الأيديولوجية القصدية الموجهة. وقد وصل كلاهما القائمة النهائية لجائزة الفيلم الأجنبي في «الأوسكار».

٢٤

"الإهانة" أو "القضية ٢٣: طرح ملتبس

المخـرج اللبنـاني زيـاد دويـري معـروف لـدى جمهـور السـينما بأفلامـه المثـيرة للجـدل، درس السـينما في الولايـات المتحـدة وعمـل مسـاعدا في التصويـر في عـدد مـن أفـلام هوليـوود مـن بينهـا أفـلام تارانتينـو الأولى، قبـل أن يتحـول إلى الإخـراج ليقـدم عـام ١٩٩٨ فيلمـه الـروائي الطويـل الأول "بـيروت الغربيـة" الـذي يكشـف، ولـو عـلى نحـو غـير مبـاشر، بعـض مـا علـق بالذاكـرة الشـخصية لدويـري نفسـه خـلال الحـرب الأهليـة اللبنانيـة التـي ألقـت ومازالـت، بظـلال كثيفـة عـلى العلاقـة المعقـدة بـين الطوائـف اللبنانيـة المختلفـة.

وبقـدر مـا أثـار "بـيروت الغربية" الاهتـمام أزعـج الكثيريـن بجرأته، كونـه قطـع طريقـا معاكسـا لمـا كان سـائدا خاصـة فيـما يتعلـق بالقضيـة الفلسـطينية، أو بالأحـرى بالوجـود الفلسـطيني في لبنـان الـذي يشـكل الفلسـطينيون ١٠ في المئـة مـن تركيبتـه السـكانية.

عـاد زيـاد دويـري في فيلمـه الثالـث "الصدمـة" (٢٠١٢) ليصـدم جمهـوره العـربي مجـددا عندمـا اختـار أولا تصويـر جانـب كبـير مـن الفيلـم في تـل أبيـب، وثانيـا لتناولـه موضوعـا شـديد الحساسـية، أي العمليـات الانتحاريـة التـي يقـوم بهـا الفلسـطينيون داخـل إسرائيـل. وكانـت هـذه المـرة مـن نصيـب سـيدة فلسـطينية علمانيـة عصريـة متزوجـة مـن جـرّاح فلسـطيني، متفـوق وصـل إلى

أعلى الدرجات العلمية والمهنية في إسرائيل وحصل على تكريم من أعلى السلطات، يتمتع بعلاقات صداقة جيدة مع عدد من اليهود.

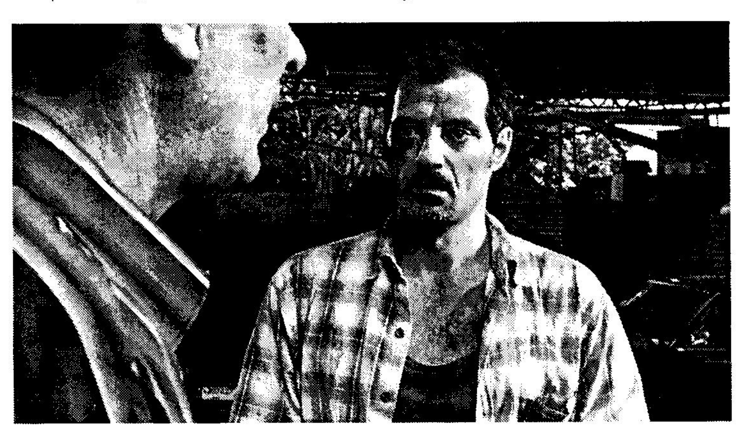
كان فيلم "الصدمة" يطرح بعض التساؤلات المربكة دون أن يقدم إجابات عنها، وكان يحاول فهم سبب تحول سيدة فلسطينية، تتمتع بكل ما تتمع به سيدات الطبقة الوسطى الإسرائيلية، إلى انتحارية تفجر نفسها، فتقتل ١٧ شخصا بينهم عدد كبير من الأطفال داخل أحد مطاعم تل أبيب.

يعود دويري بفيلمه الرابع "الإهانة" (أو "القضية ٢٣") ليلمس مجددا الوضع الشائك للفلسطينيين في لبنان، فكرة الفيلم جيدة، وكان يمكن أن تصنع عملا شديد الجاذبية والتأثير، بل ويكمن في طياتها بعض معالم أسلوب دويري الذي يجنح عادة إلى السخرية السوداء، ويميل إلى تصوير عبثية "الحالة السياسية"، بحيث يلفت الأنظار إلى تفاهة وسخف وسطحية الكثير مما نتشبث به من مواقف، يمكن أن تكبر دون داع، لتكشف عن مأزق حياتي مباشر لا يسهل العثور على مخرج منه. غير أن دويري الذي يبدأ فيلمه بداية واعدة يقع بعد ذلك في المباشرة والخطابة والنزعة التوفيقية المصطنعة دون أن ينجح في إخفاء انحياز واضح إلى طرف معين، يجعل من هزيمته نصرا، ومن تعصبه وتعنته نبلا، ومن رفضه المقيت قبول الآخر أمرا مبررا في ضوء ما تعرضت له "قبيلته" في الماضي.

لدينا شخصيتان رئيسيتان: "توني" (عادل كرم) اللبناني المسيحي صاحب ورشة إصلاح السيارات، و"ياسر" (كمال الباشا) عامل

البنـاء الفلسـطيني. الأول ينتمـي بوضـوح، كـما نـرى في المشـهد الأول في الفيلـم، إلى حـزب القـوات اللبنانيـة (المسـيحي) اليمينـي المتطـرف، يـردد هتافـات الحـزب ويلـوح بعلمـه، وهـو متـزوج مـن زوجـة جميلـة هـي «شـيرين» (ريتـا حايـك) الحامـل بابنتـه الأولى. يعمـل يـاسر بشـكل غير قانـوني لحسـاب شركـة بنـاء لبنانيـة، فمحظـور عـلى الفلسـطينيين العمـل في لبنـان، وهـو موضـوع لا يوليـه الفيلـم أي اهتـمام.

وتنشـأ المشـكلة عندمـا يريـد إصـلاح ماسـورة الـصرف الخاصـة بشـقة تـوني، لكـن الأخـير يرفـض السـماح لـه ولزملائـه بدخـول شـقته، فيضطـر يـاسر الـذي يقـوم بمعالجـة المخالفـات الموجـودة في الحـي، إلى إصـلاح الماسـورة مـن شرفـة تـوني، فينتهـي الأمـر بـأن يتدخـل تـوني ويحطـم مـا قـام بـه يـاسر فيوجـه لـه الأخـير عبـارة مهينـة وينـصرف، وهـذه هـي "الإهانـة" المقصـودة في الفيلـم.



عادل كرم في فيلم «الإهانة» أو «القضية ٢٣»

يـصر تـوني عـلى ضرورة أن يقـدم لـه يـاسر اعتـذارا، ويـتردد يـاسر فهـو يشـعر بأنـه تعـرض للإهانـة أيضـا ولسـوء المعاملـة، تـوني يعـرف أن "خصمـه" فلسـطيني، أي مـن أولئـك الذيـن يكرههـم ويرفـض أصـلا وجودهـم في لبنـان.

وعندمـا يذهـب يـاسر لـكي يعتـذر لتـوني بضغـط مـن مديـر شركتـه، يـرى تـوني يعـرض شريـط فيديـو ويسـتخدم مكـبرا للصـوت في ورشـته لبـث خطـاب مسـجل لزعيـم الكتائـب اللبنانيـة بشـير الجميـل الـذي اغتيـل في بـيروت عـام ١٩٨٢، وفي خطابـه يشـن الجميـل هجومـا عنيفـا عـلى الفلسـطينيين ويطالـب بطردهـم مـن لبنـان، ثـم يتجـه تـوني إلى يـاسر ويقـول لـه "ليـت شـارون مسـحكم مـن عـلى وجـه الأرض".

هـذه "الإهانـة" الأخـرى لا تمثـل قضيـة، لأن يـاسر يقـوم عـلى إثرهـا بالاعتـداء عـلى تـوني ويكـسر لـه ضلعـين، أمـا "الإهانـة" الأولى فيقـوم تـوني بتصعيدهـا ليصـل بهـا إلى القضـاء، حيـث يطالـب بالحصـول عـلى اعتـذار مـن يـاسر وتعويـض عـن الإصابـة، ولكـن بعـد رفـض القضيـة يتـم تصعيدهـا إلى المحكمـة العليـا لتتحـول إلى قضيـة سياسـية تشـعل الشـارع وتسـتقطب عنـاصر مـن حـزب القـوات اللبنانيـة الـذي يسـاند تـوني ويعـين لـه محاميـا مـن الأكـثر شـهرة في لبنـان، هـو وجـدي وهبـة (كميـل سـلامة)، وتتطـوع محاميـة شـابة هـي "ناديـن" (ديمونـد أبوعبـود) التـي يتضـح أنهـا ابنـة وهبـة التـي تختلـف عنـه كليّـا مـن ناحيـة الموقـف السـياسي، فبينـما يمثـل هـو اليمـين المسـيحي المتشـدد تميـل هـي إلى اليسـار الليـبرالي المؤمـن بعدالـة القضيـة الفلسـطينية.

سرعان ما يتحول الفيلم إلى ما يعرف بـ"دراما قاعة المحكمة"، حيث يتم تبادل المرافعات والاستماع لشهادة الشهود، وبالطبع تؤدي تطورات القضية إلى المزيد من الاستقطاب في الشارع، فالفلسطينيون يعبرون عن غضبهم وأنصار القوات اللبنانية يشتبكون معهم.

في البداية يمنحنا فيلم "الإهانة" الانطباع بأننا سنشاهد عملا ساخرا عبثيا، حيث تصبح «الإهانة» العابرة مفجرا للتوترات العميقة القائمة في لبنان، لكن تحويل الفكرة من هذا البعد الساخر إلى قضية جادة يقتضي تقديم أدلة وبراهين وشهود بما يفقد الفيلم الكثير من حرارته، ويجعله يميل إلى النمطية ويقع، وهذا هو الأخطر، في الخلل وانعدام التوازن في تصويره مأزقَ كل من توني وياسر.

محامي توني يستعين بشاهد، ضابط سابق في الجيش الأردني نراه عاجزا يجلس في مقعد المعاقين، يقول إنه كان يقدم الطعام للفلسطينيين في المخيمات، لكنه يزعم أن ياسر اعتدى عليه بالضرب المبرح بآلة حادة في خضم التداعيات التي أحاطت بأحداث «أيلول الأسود» في عمان عام ١٩٧٠، مما أدى إلى إصابته بالشلل، ثم يصر المحامي على عرض شريط فيديو يصحبه بمحاضرة طويلة وسرد تاريخي بالتواريخ وأسماء العائلات لما وقع في بلدة الدامور إبان الحرب الأهلية اللبنانية، ويزعم أن قوات تمثل الجبهة اللبنانية الديمقراطية مع فصائل فلسطينية اعتدت وقتلت وشردت أسرا وعائلات مسيحية من البلدة، وكيف أن توني الذي كان في السادسة من عمره في ذلك

الوقت، لا بد أن يكون قد تأثر بما شاهده مما تعرضت له أسرته.

تصبح قضية الفيلم إذن أن توني هو ضحية للعنف الذي تعرضت له عائلته من جانب الفلسطينيين، في حين أننا لا نشاهد في الشريط الذي يعرض أمام المحكمة سوى بعض السيارات المصفحة وفوقها عدد من المقاتلين يضعون الكوفية الفلسطينية ويلوحون بعلامة النصر، لكننا من الناحية الأخرى لا نرى شيئا من مذابح صبرا وشاتيلا التي ارتكبتها القوات اللبنانية في حماية الجيش الإسرائيلي بقيادة شارون.

والخطاب الذي يتكرر في الفيلم مرات عدة سواء من جانب توني نفسه أو من جانب محاميه، وهو في الحقيقة خطاب الفيلم نفسه ورسالته، هو أن الفلسطينيين ينجحون دائما في القيام بدور الضحية، ويفلتون دائما من الحساب، ويجعلون العالم كله يتعاطف معهم وحدهم في حين أنهم ليسوا وحدهم الذين تعرضوا للتشريد والاضطهاد والعدوان، بل هناك الكثير جدا، عشرات الملايين في العالم من المشردين والذين تعرضوا للظلم.

وتتردد في الفيلم أيضا أفكار مثل: لماذا يخضع اللبناني للقانون بينما يفلت الفلسطيني؟ ولماذا تسمح السلطة اللبنانية بأن يحتمي الفلسطيني داخل المخيمات ويفلت من الحساب؟ وإذا كان الفلسطيني لاجئ في لبنان، فاللبناني (المسيحي) لاجئ في بلده.. وغير ذلك.

هذه المشاعر التي يتم التعبير عنها بقوة في الفيلم لا تهدف فقط إلى تبرير غضب توني، بل تنقل موقف ورؤية زياد دويري نفسه الذي يتوسل لنيل الاعتراف به كواحد ممن يتصدرون السخرية والاستهزاء من «الظلم التاريخي» كما يفعل في فيلمه مرارا، بل ويرى أن المعاناة في الجانب الآخر تتجاوز كثيرا معاناة الطرف الذي يستقطب الاهتمام والأضواء.

هنا مثلا يصبح توني نبيلا، أولا لكونه يدافع عن كرامته، حتى بعد أن يكون قد أخذ حقه بيده بعد أن اعتدى بالضرب على ياسر، ثم نبيلا لكونه اختار عدم إثارة موضوع الدامور حرصا على ألاّ يجعل القضية تتخذ طابعا سياسيا، بل أثارها المحامي بعد أن نقب واكتشف، ثم نبيلا لكونه تسامى على جرحه، وقام بإصلاح سيارة ياسر عندما تعطلت أمام ورشته، وعندما يتطلع بعد أن خسر القضية في اللقطة الأخيرة من الفيلم إلى ياسر، يبدو وكأنه يعرب له بطرف عينه عن سعادته بأنه خسرها لكي لا يواجه ياسر عقوبة السجن.

في المحصلة الأخيرة وفي أفضل الأحوال يمكن النظر إلى فيلم "الإهانة" على أنه أحد تلك المحاولات الملتبسة المليئة بالثغرات، للدعوة إلى ضرورة توحيد الصفوف ومداواة الجراح القديمة وتجاوز ما وقع في الماضي من أجل أن ينهض لبنان.. وهو خطاب سطحي يسقط الفيلم في نوع من أعمال الدعاية العاطفية الساذجة.

من الناحية الفنية يتمتع الفيلم بصورة جيدة ومونتاج محكم وإيقاع متصاعد وكشف تدريجي عن التفاصيل، فزياد دويري

مخـرج محـترف جيـد يعـرف مـا يريـد مـن كل مشـهد مـن مشـاهد فيلمـه، ويعـرف كيـف يقـوم بتصعيـد المواقـف والانتقـال مـن تفصيلـة إلى أخـرى، والتحكـم في رسـم ملامـح الشـخصيات: كيـف تتحـرك، أيـن تقـف مـن بعضهـا البعـض، مـا الـذي يظهـر منهـا في الـكادر السـينمائي ومـا الـذي يختفـي.

زيـاد دويـري متأثـر دون شـك بسـينما هوليـوود، يريـد أن يقـدم أفلامـا تتجـاوز الحـدود المحليـة الضيقـة، يعـرف كيـف ينتقـل مـن المحكمـة إلى الخـارج، ويعـرف كيـف يسـتفيد مـن فضـاء بـيروت المدينـة مـن خـلال توظيـف المناظـر العامـة المصـورة مـن أعـلى، وهـو دون شـك مـن أفضـل المخرجـين اللبنانيـين قـدرة عـلى التعامل مـع الممثلـين، ولديـه في هـذا الفيلـم مجموعـة مـن أفضلهـم عـلى الإطـلاق وأكثرهـم حضـورا وقـوة وتماثـلا مـع الشـخصيات التـي يقومـون بتجسـيدها.

في بدايـة الفيلـم تظهـر عبـارة تقـول إن مـا يصـوره الفيلـم لا يمثـل سـوى وجهـة نظـر صنـاع الفيلـم وليـس موقـف الحكومـة والسـلطات اللبنانيـة، وهـو مـا يعـد تحفظـا مقصـودا للإفـلات مـن أي رقابـة محتملـة، لكـن المؤكـد أن الفيلـم سـيعرض في لبنـان ولا شـك أنـه سـيثير الكثـير مـن الجـدل.

٢٥

"تل أبيب ع نار" و"مفك".. رثاء الذات والسخرية من العدو

ينتمي فيلم «نار ع تل أبيب» إلى الداخل الفلسطيني أي فلسطين المحتلة، وقد صنع بدعم مالي إسرائيلي وهو دعم يقدمه صندوق الدعم السينمائي الإسرائيلي لكل من يصنع فيلما هناك، ومخرجه سامح زعبي درس السينما في الولايات المتحدة ويقوم بتدريس السينما في جامعة نيويورك. وهذا فيلمه الروائي الطويل الثاني بعد «رجل بلا موبايل» (٢٠١٠). أما الفيلم الثاني «مفك» فهو ينتمي إلى الضفة الغربية (رام الله) وأنتج بتمويل أميركي- قطري.

"تل أبيب ع نار" (حسب العنوان العربي المطبوع على شريط الفيلم) كوميديا سياسية، تسخر من الصور النمطية المستقرة لدى كل من الفلسطينيين والإسرائيليين عن الطرف الآخر، ويستخدم سيناريو الفيلم فكرة الفيلم من داخل الفيلم أو ما يحدث في مسلسل تليفزيوني فلسطيني يشاهده الإسرائيليون أيضا كل ليلة على شاشة التليفزيون، في تعارضه مع الواقع الذي يعيشه من يشاركون في المسلسل وعلاقاتهم المضطربة المشوبة بالتوتر والشك مع الإسرائيليين.

تدور أحداث الفيلم قبل ثلاثة أشهر من حرب يونيو ١٩٦٧، وتستمر بعد قيام الحرب. الشخصية الرئيسية لشاب فلسطيني هو «سلام» (قيس ناشف) استعان به منتج المسلسل التليفزيوني

الكوميدي بسام (نديم صوالحة) وهو في الوقت نفسه خاله، للمساعدة في ضبط الكلمات العبرية كونه يجيد هذه اللغة كما يطلب منه أحيانا عمل الشاي والقهوة. إنه نموذج واضح للكسل والغباء وانعدام الحيلة. لكن هذا كله سيكشف عن عقلية قادرة على التقاط الفرص بعدما يتم توقيفه ذات يوم عند حاجز عسكري إسرائيلي، فهو ينتقل طوال الوقت من الضفة الغربية حيث يتم تصوير المسلسل، الى القدس حيث يقيم.

عندما يتوجه سلام بسؤال الى جندية إسرائيلية عند المعبر عما إذا كان من الصواب استخدام تعبير «امرأة متفجرة» بالعبرية على سبيل المديح، تلقي القبض عليه وتسوقه الى رئيسها الضابط «عاصي» (يانيف بيتون) المشرف على المعبر. يستجوبه الضابط فيزعم أنه مؤلف المسلسل، بينما هو مكلف فقط بإعادة صياغة أحد المشاهد. عاصي يبتز سلام ويتفق معه على أن يتركه يكمل كتابة المسلسل مقابل أن يأتيه ببعض الحمص الفلسطيني من النوع الجيد الذي يلتهمه في تلذذ واضح.



لقطة من فيلم «تل أبيب ع نار»

حلقات المسلسل تعرض أولا بأول، والفكرة تقوم على الدفع بامرأة فلسطينية فرنسية جاءت من باريس هي «تالا» (الممثلة المغربية الأصل لبنى الزبال) من قبل منظمة فلسطينية، وهي تنتحل شخصية يهودية تدعى «راحيل» لكي توقع في حبائلها الجنرال الإسرائيلي «يهودا» (يقوم بدوره داخل المسلسل الفلسطيني يوسف سويد)، تحصل منه على معلومات عسكرية مفيدة، ثم بالطبع تقوم في النهاية باغتياله في عملية تفجير انتحارية خاصة، فالفلسطينيون يعتبرون هذا الضابط فاعلا أساسيا ضمن آلة الحرب الإسرائيلية.

"سلام" المسكين المغلوب على أمره الذي يبدو متلعثما جبانا يحتار في كتابة المشهد الذي كلف به. يشير عليه الضابط الإسرائيلي بضرورة اجراء بعض التعديلات بل ويتدخل في صياغة المشهد مصرا على ضرورة أن يقوم سلام بإظهار الجنرال

في صـورة رومانسـية، وينصحـه بحيلـة عمليـة تسـمح للجاسوسـة الفلسـطينية بالحصـول عـلى مفتـاح الـدرج الـذي يحتـوي عـلى الوثائـق العسـكرية الـذي يعلقـه يهـودا في صـدره. تتكـرر اللقـاءات عنـد المعـبر بـين سـلام والضابـط عـاصي، وتتسـع شـهية الضابـط للتدخـل أكـثر فأكـثر في سـيناريو باقـي الحلقـات مسـتعرضا أمـام زوجتـه التـي أدمنـت مـع صديقاتهـا مشـاهدة المسلسـل، دوره في كتابـة المشـاهد ويخبرهـا مسـبقا بمـا سـيقع فيـه. وهـو يريـد أن ينتهـي المسلسـل بالـزواج بـين الفلسـطينية والجـنرال الإسرائيـلي. وفي كل مـرة يعـود سـلام الى طاقـم العاملـين في المسلسـل يحـاول اقناعهـم بالاسـتجابة لتلـك التغيـيرات مـن دون أن يخبرهـم بمـن يقـف وراءهـا بالطبـع، بسـبب خوفـه مـما يمكـن أن يفعلـه بـه عـاصي خاصـة بعـد أن يصـادر بطاقـة هويتـه ويهـدده بعـدم اعادتهـا إليـه إلا إذا كتـب مـا يريـده.

ترتفـع مكانـة سـلام في العمـل بسـبب قدرتـه عـلى التوصـل الى حلـول دراميـة بفضـل مـا يقدمـه لـه الضابـط الإسرائيـلي مـن نصائـح، فيصعـد مـن مجـرد مسـاعد في كتابـة السـيناريو الى كاتـب للسـيناريو بعـد أن تنسـحب الكاتبـة الأصليـة احتجاجـا عـلى مـا تـرى أنـه قـد أصبـح نوعـا مـن «الدعايـة الصهيونيـة».

الحبكـة تلتـوي وتتفـرع كثـيرا، كـما تمتلـئ بالكثـير مـن التعليقـات الطريفـة الفكاهيـة كـما نـرى عندمـا يقـول المنتـج إن جعـل تـالا تتـزوج مـن يهـودا في النهايـة شـبيه باتفـاق أوسـلو..» ذلـك الوهـم الكبـير الـذي لا يغـير شـيئا»، أو عندمـا يطلـب الضابـط «عـاصي» مـن سـلام أن يجعـل الجـنرال أكـثر رومانسـية كأن يصحـب «راحيل»

مثلا في نزهة على متن دبابته أو يعلمها إطلاق النار.

بعد صعود دور سلام في العمل بالمسلسل يتمكن من إثارة إعجاب الفتاة التي يحبها «مريم» (ميساء عبد الهادي) والتي تعمل ممرضة في المستشفى بعد أن لم تكن تطيق رؤيته أو سماع صوته. ويبرز المسلسل التناقضات بين جيل النكبة الذي يمثله المنتج «بسام» الذي يميل للتشدد بعد أن فقد الأمل في الحلول السلمية، وبين جيل «سلام» الذي يميل للسلام والعيش المشترك ويقبل أن يلقنه الإسرائيلي بالحلول التي يرضخ لبعضها حينا بسبب الخوف، وحينا آخر بسبب قناعته بأنها تكفل للمسلسل جذب المشاهدين على الطرفين. وهو الذي يتساءل بصوت مسموع: ألا يوجد من حل وسط بين العنف والاستسلام؟

في الفيلم مشهد يظهر الجنود الإسرائيليون وهم يمنعون سلام من العبور الى القدس بسبب عدم حمله بطاقة الهوية، فيدور بالسيارة الى أن يصل عند الجدار الفاصل. يتوقف ويهبط من السيارة ويسير، ونتصور أنه سيحاول عبور الجدار الى الجانب الآخر لكنه لا يفعل بل يعود ليقضي ليلته في مكان العمل.

وهناك الكثير من المواقف والمفارقات الطريفة المضحكة، ولكن الواضح أنه يمنح الطرف الإسرائيلي قدرة أكبر على السخرية والتعريض بالعرب، ويصورهم يتمتعون بالذكاء، فذكاء الضابط الإسرائيلي هو الذي ينقذ سلام ويجعله يصعد في عمله، وهو الذي يتوصل الى حل لإنهاء المسلسل من دون أن تنجح عملية التفجير ودون أن يتم الزواج بين الجنرال وبين راحيل

(الفلسطينية المتخفية) التي تكون قد وقعت فعلا في حب الجنرال، فسلام يدرك ولو متأخرا «أنه لا في ٦٧ ولا الآن يمكن أن يكون هذا الحل ممكنا.. ليس بعد وأنه يجب أن يتغير الواقع أولا لكي يصبح من الممكن قبول هذا». وهو ما يعكس يقظة وعي لا تتسق مع تكوين شخصيته، كما لا يستقيم أن تشعر مريم بالحب تجاه سلام فجأة بعد أن كانت لا تطيق سماع صوته.

اليهود في الفيلم أقرب في أشكالهم الى الفلسطينيين، أما العرب فهم أقرب الى اليهود وهي مفارقة ربما تكون مقصودة.. انظر مثلا الى الممثلة شيفا ألوني التي تقوم بدور زوجة الضابط الإسرائيلي عاصي، أو إلى الضابط نفسه فملامحه يمكن جدا أن تكون عربية. يتفوق نديم صوالحة في دور «بسام»، وسليم ضو في دور عاطف المخرج.

أما الممثلة المغربية البلجيكية لبنى الزبال فقد جاء أداؤها متسما بالمبالغة الشديدة والافتعال، وحضورها ثقيلا. ولم يفهم أحد لماذا ظلت تتحدث الإنجليزية وهي المقيمة أصلا في باريس، كما كانت تتحدث العربية بطريقة «الخواجات» بينما تمثل بالعربية والعبرية في الفيلم في دور مناضلة تابعة لإحدى المنظمات الفلسطينية.

حصل الممثل قيس ناشف على جائزة التمثيل في قسم «آفاق» في مهرجان فينيسيا عن دوره في هذا الفيلم، إلا أنني أرى أن أداءه جامد، وتعبير وجهه لم يتغير من مشهد الى أخر بل ظل طول الفيلم كئيبا متماثلا بالفعل مع دور الغبي، وكان كعادته

يمضغ الكلمات وهو دون شك يحتاج إلى تدريبات على الأداء الصوتي، كما يفتقد أداؤه بشكل عام للحركة والتعبير بالوجه والجسد.

أما ميساء عبد الهادي الموهوبة، فقد ظلمها كثيرا دور مريم الهامشي، ولكونها أكبر من الدور فقد حاولت أن تضفي عليه أبعادا لا وجود لها فبدت ضائعة في سياق الفيلم، لم ينقذ حضورها سوى فكرة التعبير عن الحب بالبندورة!

على العكس من «نار ع تل أبيب» تدور أحداث فيلم «مفك» لبسام جرباوي في سياق درامي قاتم مقبض، مليء بصور التعبير عن الاحباطات ورثاء الذات الفلسطينية، وهي نغمة نلمحها أيضا على استحياء، في الفيلم السابق.

يبدأ الفيلم من عام ١٩٩٢، أي عندما كان بطل الفيلم «زياد» طفلا في حوالي التاسعة من عمره، يلعب الكرة مع أقرانه ويتشاجر ويجرح أحد زملائه بمفك كان يحمله. وفي ٢٠٠٢ يصبح زياد لاعب كرة سلة متفوق ويعاصر الانتفاضة الثانية ويشترك فيها مع غيره من الشباب، ويرتبط زياد بصداقة خاصة مع «رمزي» الذي يصاب في أحداث الانتفاضة ويفقد حياته مما يترك أثره الكبير على زياد. في الفيلم مشهد طويل لا مبرر له لتشييع رمزي ودفنه بل وانزاله القبر والتحليق بالكاميرا من زاوية عمودية فوق القبر المفتوح الذي تستقر فيه الجثة في لقطة مزعجة ومفتعلة من حيث التكوين، ولا مبرر لها أصلا.

تتردد أخبار في المذياع عن فشل زيارة وزير الخارجية الأميركي

كولن بأول. يتصاعد شعور زياد بالغضب. يريد الانتقام. مع مجموعة من أصدقائه يقودون سيارة يستهدفون مستوطنا إسرائيليا يطلقون عليه الرصاص ثم يهربون. يقبض على زياد بينما ينجو الآخرون. في السجن تستجوبه جندية إسرائيلية تهدده باحضار أمه والاعتداء عليها. تخبره أن الرجل الذي أصابوه ولم يقتلوه لم يكن إسرائيليا بل عربي. يصاب زياد بالإحباط. تمر السنون. بعد ١٥ عاما أي في ٢٠١٧ يخرج زياد من السجن لكي يواجه العالم في الخارج: الأهل والشارع والأصدقاء الذين يحتفون به باعتباره بطلا بينما هو لا يمكنه أن يخبرهم بالحقيقة. يقدم الاعتذار للرجل الذي أصابه الرصاص والذي يتقبل الاعتذار بصدر رحب.



لقطة من فيلم «مفك»

تظل ذكرى مقتل رمزي تطارد خيال زياد مع صور أخرى كثيرة مما واجهه في المعتقل. يصيبه شعور بالاغتراب عن المحيط. يرفض تسجيل لقاء تليفزيوني تجريه فتاة فلسطينية جاءت من أمريكا حيث تقيم، لصنع فيلم تسجيلي عن الحياة

تحت الاحتلال. يتمرد على الطبيب النفسي الذي يعالجه ويرفض فكرة أنه مضطرب نفسيا، وهو يعاني من صداع مستمر وآلام في بطنه. فتاة أخرى صديقة لشقيقته تتودد إليه. شقيقته تريده أن يتزوجها في أقرب وقت لكي تتاح لها فرصة الزواج بدورها حسب التقاليد العتيقة التي تقضي بأن يتزوج الأكبر أولا.. لا نعرف كيف يمكنه الزواج وهو لا يمتلك ما يؤهله لتأسيس أسرة. يسند اليه أحد أصدقاء الماضي الذين شاركوا معه في عملية الاغتيال الفاشلة، عملا في شركته تكفيرا عن شعوره بالذنب تجاهه، لكنه يفشل في انجاز المطلوب وينتهي الأمر بطرده. في السوق يتشاجر مع الباعة والشرطي الفلسطيني ثم مع صديقه.

في الفيلم مشهد يدور في «بار» يلتقي فيه الفتاة القادمة من أميركا. زياد نفسه يقول لها إنه لم يكن يتصور وجود بار كهذا سوى في الأفلام. نحن نصدقه لأننا لا نتصور ولا نصدق وجود هذا المكان ذي الطابع «الأميركي» الصرف في إحدى مدن الضفة الغربية وفي الوسط الفلسطيني المحافظ الذي لا تختلط فيه فتاة بالشباب وتحتسي الخمور علانية!

الفتاة تقول له إن الهدف من فيلمها لفت أنظار العالم للتعاطف مع الشعب الفلسطيني. أما هو فيتهمها بعدم معرفة الواقع، وينعى عليها أنها تعيش في أميركا حيث لا يوجد احتلال بينما قضى هو خمس عشرة سنة في السجن. إنه رثاء الذات مرة أخرى.

نحـن أمـام دراما سـيكولوجية ودراسـة لشـخصية شـاب فقـد الأمـل بسـبب خطـأ مـا، كان يتعـين عليـه أن يدفـع ثمنـه وحـده. هنـا يديـن الفيلـم فكـرة المقاومـة المسـلحة بالعنـف، لكنـه يتحسر عـلى الوضـع القائـم الـذي لا مخـرج منـه، مـع رثـاء البلـد التـي أضطـرب فيهـا كل شيء وشـاع الفسـاد والفـوضى كـما يقـول زيـاد للفتـاة التـي تصـف البلـد بأنهـا «حلـوة وجميلـة».

ليـس هنـاك تطـور درامـي في الفيلـم بـل اسـتغراق في حالـة سـينمائية وصفيـة، مـن خـلال أداء نمطـي جامـد مـن طـرف «زيـاد بكـري» في دور الشـاب المكتئـب المشـحون بالغضـب الـذي أصبـح يفضـل العـودة إلى السـجن عـلى الاسـتمرار في العيـش في «السـجن الأكـبر». لا شـك أن زيـاد بكـري اجتهـد في حـدود المعـالم الثابتـة الأفقيـة للـدور وللشـخصية التـي لم تتطـور بـل ظلـت تـدور حـول نفسـها، تجـتر الـذات وترثيهـا. وظـل الفيلـم نفسـه دون طموحـات السـينما الفلسـطينية التـي تتبـدى في أعـمال أخـرى أكـثر حيويـة.

٢٦

"غزة حبي" انتصار للجمال

أخيرا يمكن القول إنه أصبح لدينا مخرج من قطاع غزة يصنع سينما روائية حقيقية تتميز بالسحر والخيال دون أن تفارق الواقع. وفي الحقيقة أن المخرج مخرجان هما الشقيقان طرزان وعرب ناصر، وأنهما يقدمان للمرة الأولى في السينما على هذا النحو الأخاذ، من خلال فيلمهما الجديد «غزة مون أمور» أو «غزة حبي» (٢٠٢٠)، الذي يصور لنا في شاعرية وتفرد وبلاغة، واقع غزة المخيمات، بل وواقع القطاع في علاقته بمحنة الإنسان، وتطلع الفلسطيني للتحقق ولو من خلال الحلم.

هنا نحن أمام عمل منسوج ببراعة شديدة، يلخص كل شيء ويقول كل شيء، من دون صراخ أو شعارات أو مباشرة فجة، بل من خلال عين تنقد وترصد، تكشف وتعبر، فتصبح الكاميرا عين الحقيقة ولكنها الحقيقة مغلفة بالشعر.

يمكننا اعتبار الفيلم الأول للأخوين ناصر، «ديغراديه» (نوع قصة الشعر المعروفة) الذي عرض ضمن «أسبوع النقاد» بمهرجان كان قبل سنوات، تدريبا أوليا على الإخراج، فعلى الرغم من طرافة الفكرة، كان الفيلم محكوما بالإمكانيات القليلة التي توفرت له. كان عملا محاولة كوميديا اجتماعيا ساخرا، يتعامل مع الموضوع السياسي بشكل غير مباشر، يلمس من خلال مجموعة من النساء الفلسطينيات في غزة، عمق الإحساس

بانعدام الأمان، والشعور بالقهر تارة بسبب العلاقة مع الرجل، وتارة أخرى بسبب القيود التي أصبحت مفروضة على حركة المرأة في غزة بعد شيوع أعمال العنف والعنف المتبادل بين العصابات المسلحة التي تسيطر على الشارع.، مع عدم اغفال الهجمات والاجتياحات الإسرائيلية التي لا تتوقف.

أما «غزة حبي» فهو أكثر نضجا وفيه يعثر المخرجان على أسلوبهما الذي يستمد من مفارقات الواقع والمكان، الكثير من المواقف المضحكة لكنه الضحك الذي يكشف ولا يلهو، يجعلنا نواجه الإنسان البسيط في حياته اليومية التي أصبحت عبثية تماما. هنا النظرات والابتسامات والصمت والانصات والصراخ أيضا أحيانا، هي التي تفصح وتقول وتعلق وتسخر من دون حاجة إلى الخطاب المباشر.

في السيناريو الذي كتبه الشقيقان هناك كل شيء: السياسة والتعليق السياسي، الإنسان في بحثه عن السعادة، المرأة وما يُفرض عليها من قيود في مجتمع بطريركي قمعي، فساد المؤسسة كما يتبدى في الانقطاع المستمر اليومي للتيار الكهربائي وع ذلك فالمحصل يصر على أن كل شيء على ما يرام، وأنك يجب أن تدفع وإلا، والتجارة تعاني من الكساد، والأسعار ترتفع، وسيطرة حماس بسلطتها المتعجرفة، وما تفرضه من قيود وما تمارسه من تدخل في حياة الأفراد، كسلطة قهر باسم الدين، لا تحترم الفن ولا تقيم وزنا للفنان، لا تمانع من التفريط في الآثار القديمة مقابل المال.



سليم ضو وهيام عباس في «غزة حبي»

لدينا شخصيات رئيسية محدودة العدد، وهو أول شروط ضمان توفر سيناريو متماسك. ٤ شخصيات: رجل وامرأة، شقيقة الرجل، وابنة المرأة. وهناك شخصيات فرعية مثل صديق الرجل الذي يبيع كل ما يملك مقابل الحصول على فرصة لمغادرة غزة الى أوروبا، وضابط شرطة حماس الفظ الذي يمارس سلطته بكل فظاظة وقسوة لا يقيم وزنا لأي اعتبار، والخبير الفني وبعض النسوة.

الرجل هو «عيسى» (سليم ضو) الذي بلغ الستين من عمره ولم يتزوج. صياد سمد، يصطاد ثم يبيع، لكنه أصبح غير قادر على البيع سوى بصعوبة بالغة. وهو يقضي سهراته مع صديقه الذي لا يرى مخرجا من الوضع الحالي سوى بالهجرة إلى أوروبا بأي طريقة. عيسى يعثر في البحر على تمثال يوناني لرجل منتصب العضو الذكري أو لعله للإله الاغريقي أبوللو (عندما سينطق الخبير الفني لمسؤول حماس بهذا اللفظ سينهره بشدة). عيسى

ينقل التمثال الى بيته، يضعه أمام فراشه مباشرة، يستمد منه العزيمة فالوقت لم يمض بعد. وبعد أن يغادر صديق وتحت وطأة الشعور بالوحدة يعلن أنه سيتزوج.

شقيقته (منال عرض) تسعى بشتى الطرق للعثور له على عروس من النسوة اللاتي تعرفهن (مطلقات وأرامل). لكن عيسى لا يفكر سوى في «سهام» (هيام عباس)، وهي أرملة في الستين مثله، لديها ابنة مطلقة هي «ليلى» (ميساء عبد الهادي).. متحررة في أفكارها، مختلفة بالتالي عن «نساء غزة» الخاضعات للتقليد والموروث وما تفرضه حماس، وليلى أيضا لا ترى مخرجا من «الحصار» سوى بالهجرة. أنا «سهام» فهي تشغل نفسها في محل الملابس النسائية الذي تديره بصعوبة بسبب الكساد.

يستخدم الشقيقان طرزان وعرب ناصر التمثال اليوناني للتعليق المجازي، فتارة ينكسر قضيب التمثال أثناء محاولة عيسى نقله من أمام فراشه. فهو يوحي له بأحلام جنسية. وتارة أخرى تداهم شرطة حماس بيته بحثا عن التمثال يصدرونه ويقبضون على عيسى بدعوى أنه سرق أثرا يعتبر ملكا للسلطة. ولا يفرجون عنه سوى بعد أن يقبل التنازل عنه فيأتون بخبير لتثمينه ثم يراسلون متاحف أوروبية يعرضون عليها أن يبيعونه لها. لكن هناك مشكلة: أين يوجد قضيب التمثال؟ مداهمة أخرى لمنزل عيسى.. لكنه يخرج القضيب المكسور من جيبه ويقول للضابط الملتحي» لم أكن أعرف أنه يلزمك!

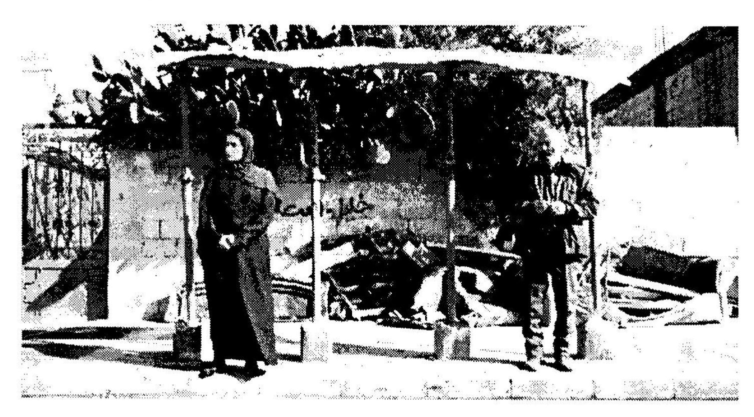
صياغة الفيلم في هذه الأجواء العبثية، تحافظ على قصة

الحب أو تلك العلاقة الرومانسية التي تنشأ بين عيسى وسهام من دون كلام. على محطة الباص. في السوق حينما يصر على توصيلها الى هناك، بينما هي مترددة خجلة. وهي المرة الأولى التي تخرج فيها الكاميرا لتجعلنا نشاهد شوارع غزة وأسواقها وبيوت المخيم والبحر الذي أصبح ضيقا لا يتجاوز عرضه أمام الصيادين والبشر كما يقول عيسى ثلاثة أميال.

عيسى يخجل من أن يعلن حبه لسهام، ويخجل أن يصارحها برغبته في الزواج منها. يحاول مرة وأخرى ويفشل، فيحمل إليها عددا من سراويله بدعوى أنه يريد تقصيرها. هي لا تعمل في ملابس الرجال لكنها تقبل. يتم تقصير السراويل ٥ سنتميترات. لا بأس. هذا ما يقوله عيسى فهو يتخذها ذريعة للحديث إليها، لكن عندما يعاين السراويل أمام المرأة في المحل، تبدو وقد أصبحت قصيرة على نحو مضحك. وسهام تدرك هدفه لكنها أيضا لا تستطيع أن تقول شيئا. وهي تضحك مع ابنتها ليلى على تصرفه.

يجيد الأخوان ناصر تصوير أجواء الليل والوحدة والرغبة والحنين للحب والشباب، كما يصبح عيسى» برغبته المفاجئة في الزواج في هذا السن، تجسيدا للرغبة في البقاء في غزة رغم كل الظروف، في الحفاظ على الهوية ورفض الهجرة على العكس من صديقه الذي لا نعرف بالضبط ما إذا كان قد وقع في براثن نصاب من أولئك الذين يجمعون الأموال من ضحاياهم ثم يتخلون عنهم.

قصة حب في سياق لا يجعلك للحظة واحدة بعيدا عن المكان بكل أبعاده ومشاكله وتراكماته.. وحتى عندما يخلو عيسى في النهاية مع زوجته في قاربه بالبحر، يرتفع صياح ضباط إسرائيلي من زورق حربي ينذره بضرورة الابتعاد مائتي متر الى الوراء. فالحصار موجود ولكن الحرية الفردية مسألة إحساس داخلي لا أحد يمكنه انتزاعه. وهنا في هذا الفيلم نشعر ربما لأول مرة في أي عمل سينمائي عن غزة وأهلها، بهذا الاحتفال بالإنسان الفرد، الذي يعبر بضميره الشخصي عن الرفض ولكن أيضا عن الولاء والانتماء دون حاجة لخطابات كبيرة.



يتميز فيلم «غزة حبي» بوضوح الموضوع ودقة رسم ا الشخصيا ت

هنا نرى اهتماما كبيرا مدهشا بالتفاصيل الصغيرة. ما نشاهده في الخلفية على شاشة التليفزيون، همسات الأخوات أو النساء الفلسطينيات عندما تجمعهن شقيقة عيسى ليختار من بينهن، الهواجس الجنسية التي تهاجم عيسى، الذين يريدون شراء

الطعام لكنهم لا يجدون الثمن، يريدونه (على الحساب)، سيارة الشرطة التي تراقب الواقفين على محطات الحافلات، طائرة الدرون الإسرائيلية التي لا تغادر السماء فوق المدينة.

يتميز الفيلم بالتوازن الدقيق بين مشاهده وشخصياته. لا توجد لقطة زائدة أو ناقصة. هناك ربما بعض الإطالة في مشاهد اللقاءات بين عيسى وصديقه، وبعض المبالغة في تصوير التوتر في علاقة عيسى بشقيقته التي تريد أن تختار هي له، لكن هذه تفاصيل لا تخل بالطابع العام للفيلم، كنوع من الكوميديا الرومانسية التي تتشرب بالسياسة، وبما يجري على أرض الواقع، دون أن تنحصر في الواقعية الخشنة، أو الخطاب السياسي المعتاد.

إن ذلك التآلف الهارموني بين اثنين من عمالقة التمثيل: هيام عباس وسليم ضو، يضفي على الفيلم كل ذلك السحر والجمال والرونق. هنا التعبير بالهمس والمناجاة الذاتية ونظرات العينين التي تفصح عن الكثير، حيث يغيب الحوار ويحضر الخجل والتلعثم والتردد والنكوص وكأننا أمام اثنين من المراهقين. كذلك تحضر ميساء عبد الهادي بقوة شخصيتها وأدائها الواثق الذي يعكس تمردها ورفضها الخضوع للواقع، ولو في باروكة كليوباترا!

ويجب ألا ننسى في النهاية أن «أبوللو» كان إله الفن والشعر والضوء، بالإضافة إلى أياء أخرى كثيرة كلها خير وحب وجمال ودفاع عن الإنسان.

الفيلم الفلسطيني الذي عرض في مهرجان فينيسيا ضمن مسابقة «آفاق» للسينمائيين الشباب ونال عددا من الجوائز، هو من الإنتاج المشترك (فلسطين، فرنسا، ألمانيا، البرتغال، قطر)، مدير التصوير هو الفرنسي كريستوف غريو، والمونتاج للفرنسية فيرونيك لانغ، والموسيقى من وضع الألماني أندريه ماتياس، وتصميم الملابس حمادة عطا الله.

٢٧

"بابيشا": المرأة في مواجهة التطرف والبكاء لا يفيد

"بابيشا" Papicha هو أول الأفلام الروائية الطويلة للمخرجة مونيا مدور وهو أحد فيلمين ينتميان للجزائر، والثاني «أبو ليلى» الذي يعرض في تظاهرة «أسبوع النقاد» وهو أيضا أول أفلام مخرجه أمين سيدي بومدين.

"بابيشا" في الواقع فيلم فرنسي لمخرجة جزائرية (جميع عناصره من الإنتاج إلى التصوير والموسيقى والمونتاج والصوت والأزياء.. الخ عناصر فرنسية). وفيه تعكس مونيا مدور نظرة «نسائية» (فيمنست) غاضبة تركز على خصوصية وضع المرأة في مجتمع ذكوري تعلو فيه سلطة الرجل الذي يستخدم الدين الإسلامي لتبرير استبعاد المرأة وتطويعها بل واضطهادها.

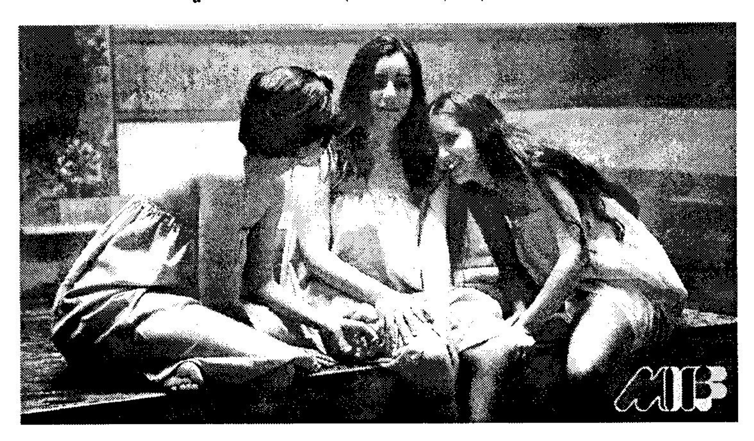
وأول ما يمكن أن نلمحه بوضوح في هذا الفيلم هيمنة اللغة الفرنسية على الحوار ربما لتأكيد هوية الفيلم «الفرنسية» إرضاء لتوجهات الإنتاج، مع تهميش اللغة العربية وجعلها تنحصر فيما تنطق به شخصيات المتطرفين الإسلاميين ودعاة العنف. وهنا نلحظ التأكيد المقصود على أن اللغة العربية هي لغة للصلاة والآذان والخطاب الإسلامي عموما وليست لغة عصرية تصلح للتخاطب اليومي. وبطلة الفيلم الشابة «نجمة» (التي يطلقون عليها بابيشا») لا تنطق بجملة واحدة من اللغة العربية الجزائرية الدارجة بل تلتصق بالفرنسية باستثناء بعض

الكلمات الصغيرة العابرة التي سرعان ما تمزجها بالفرنسية.

والعنصر الثاني الواضح في الفيلم والذي يؤدي إلى كثير من الخلل في الصورة، غلبة اللقطات الكبيرة القريبة (كلوز اب) للوجوه على مشاهد الفيلم بأسره، وقد يكون السبب الرغبة في تجسيد الواقع الخانق الذي تعيشه الشخصيات داخل أطر ضيقة، لكن الافراط الشديد في استخدام اللقطة الكبيرة يتجاوز ذلك كثيرا ليصبح لعبة شكلانية بالكاميرا، تعيق كثيرا تجسيد جانب أساسي كان مطلوبا بشدة في هذا الفيلم تحديدا، أي المكان وعلاقة الشخصيات بالمكان، فصورة الجزائر وأماكن الأحداث الجزائرية شبه غائبة عن الفيلم بشكل فادح. فمن الممكن أن تكون أحداثه في أي مكان، ولا شيء من الناحية البصرية يقدم لنا الجزائر إلا من خلال لقطة عابرة لإحدى حارات حي القصبة، ثم قيام الفتيات اللاتي يجتمعن معا على شاطئ البحر برفع العلم الجزائري فجأة والهتاف «فيفا الجيري» أي «تحيا الجزائر»!

الإحساس بما يحدث في الجزائر في تلك الفترة من التسعينات- أو زمن «العشرية السوداء» ضعيف للغاية ومحدود، ويقتصر على ما يبثه الراديو من أنباء أو ما نشهده في مشهد واحد لإزالة آثار أحد التفجيرات، أو مقتل شقيقة البطلة في مشهد عبثي دون أي تمهيد من أجل تحقيق الصدمة. ومعظم مشاهد الفيلم داخلية. ويمضي وقت طويل من الفيلم قبل أن ندرك حقيقة المكان الذي تقيم فيه الفتيات بسبب الاستغناء تماما عن اللقطات التأسيسية والاعتماد على الكاميرا التي تتحرك

في عصبيـة مـن خـلال لقطـات الكلـوز أب. وبوجـه عـام يعـبر الفيلـم عـن العشريـة السـوداء في الجزائـر بشـكل سـطحي تشـوبه السـذاجة، وتبـدو المخرجـة مدفوعـة بفكـرة مسـبقة تريـد فرضهـا عـلى الفيلـم فرضـا وهـي أن المـرأة أقـوى من الرجـل، وأكـثر رغبة في التحـرر بينـما الرجـل بطبعـه اقطاعـي، خاضـع، تقليـدي، متعصـب، قمعـي. ولكـن هنـاك إشـارات سريعـة عابـرة لتعصـب نسـائي مـن جانـب مجموعـة معينـة تحـاول فـرض غطـاء الـرأس بالقـوة، ولكـن دون أن نعـرف سـبب مثـل هـذا التبايـن. فهـل السـبب يرجـع الى الطبقـة» أم إلى التعليـم، أم إلى علـم السـيكولوجي!



بطلـة الفيلـم «نجمـة» هـي طالبـة جامعيـة تـدرس اللغة الفرنسـية مـع مجموعـة مـن زميلاتهـا وتقيـم معهـن في السـكن الجامعـي، وترتبـط بعلاقـة خاصـة مـع صديقتهـا «وسـيلة». و«نجمـة» فتـاة متحـررة عصريـة منطلقـة، تمتلـك مـن المـال مـا يتيـح لهـا رشـوة حـارس السـكن بانتظـام لـكي يسـمح لهـا بالخـروج مـع صديقتهـا للسـهر في الخـارج والعـودة في وقـت متأخـر مـن الليـل، وهـي

تذهب مع وسيلة ذات ليلة إلى أحد النوادي الليلية بغرض اللهو والمرح والتحرر من الحياة المغلقة التي تفرضها السدة الفرنسية التي تدير المكان، وخارج المكان ليلا، تلتقيان بشابين: أولهما يقول إنه يدرس العمارة وهو الذي تعجب به نجمة، والثاني يقول إنه يمارس التجارة الحرة وتعجب به وسيلة بل وتعلن أنها وقعت في غرامه من أول نظرة. والاثنتان تحلمان بالزواج من هذين الشابين وهي فكرة سطحية تجعل الفيلم يفتقد للإقناع. فتحرر الفتاتين وخاصة بابيشا ذات الشخصية القوية، يتناقض مع الوقوع في الحب هكذا بكل بساطة كما أن الفيلم لا يهتم بتصوير نمو العلاقة بأي شكل، ثم نفاجأ من خلال الحوار، أن الشاب الذي تحبه بابيشا خاضع لقيادة أمه، وأنه يعتزم الهجرة الى فرنسا فرارا من واقع الجزائر على العكس من نجمة التي تتمسك بضرورة البقاء والتصدي لما يحدث خاصة بعد تموت شقيقتها ضحية التطرف. أما شخصية صديقتها «وسيلة» فهي من أضعف شخصيات الفيلم، ففي البداية نراها تستميت من أجل الحصول على تأشيرة للذهاب إلى كندا، ثم ترتبط بهذا الشاب الذي ستفاجأ بأنه اتخذ جانب التطرف الإسلامي.

نجمة أيضا بارعة في تصميم الملابس التي تبيعها للفتيات وكذلك لأحد التجار، كما تشتري بعض مستلزماتها من تاجر في حي القصبة سرعان ما سيتجه شأن- سائر الرجال في الفيلم- الى التطرف الإسلامي. وتجعل المخرجة - التي كتبت سيناريو فيلمها- فتاة من بين جماعة السكن الجامعي تدعى «سميرة» الوحيدة «التي ترتدي ما يعرف بـ «الزي الإسلامي» ثم تقع

ضحيـة لرجـل يغـرر بهـا وتحمـل منـه، ثـم تخلـع الحجـاب وتقـرر الاحتفـاظ بالجنـين تأكيـدا عـلى التحاقهـا بباقـي الفتيـات المتمـردات تحـت قيـادة «نجمـة- بابيشـا».

أمـا المشـاجرة التـي تقـع بـين نجمـة وزميلتهـا وسـيلة فهـي غـير مقنعـة وتبـدو خـارج السـياق، فلـم يبـد مـن وسـيلة أصـلا مـا يشـير الى احتـمال خضوعهـا للتشـدد الإسـلامي، هاصـة اننـا لم نشـاهد أي ملمـح مـن ملامـح العلاقـة التـي ربطتهـا بالشـاب الـذي أصبـح يطالبهـا فجـأة بارتـداء الملابـس المحتشـمة.

جميـع شـخصيات الرجـال في الفيلـم إمـا أوغـاد مثـل حـارس السـكن الـذي يحـاول ابتـزاز نجمـة ثـم اغتصابهـا بالقـوة، أو متطرفـون يرغبـون في فـرض الحجـاب عـلى الفتيـات بالقـوة. ويتكـرر كثـيرا مشـهد تعليـق لافتـات تحـث الفتيـات عـلى ارتـداء الحجـاب في الجامعـة، ثـم يقـول الفيلـم أيضـا إن اغتيـال «لينـدا»- شـقيقة نجمـة- كان نتيجـة عـدم ارتدائهـا الحجـاب. تطلـق عليهـا فتـاة متشـددة الرصـاص ثـم تهـرب في حـين انهـا تـترك نجمـة نفسـها دون أن تتعـرض لهـا. ويتخـذ موضـوع الحجـاب واللغـة العربيـة في الفيلـم أبعـادا تتفـق مـع المنظـور الفرنـسي للتطـرف الإسـلامي. وتأكيـدا لفكـرة ان اللغـة العربيـة هـي لغـة متخلفـة رجعيـة ترتبـط بالديـن، نـرى في أكـثر مـن مـرة هجـوم مجموعـة مـن فتيـات الجماعـة الإسـلامية عـلى نجمـة وزميلاتهـا وتهديدهـن وترديـد هتافـات متشـنجة ضـد اللغـة الفرنسـية والدفـاع عـن «لغـة القـرآن».

تستخدم نجمة «الحايك» وهو الزي التقليدي للمرأة الجزائرية، يفترض أن يغطي جسدها ورأسها، وتتوصل إلى تصميمات جديدة له بحيث يعطي معنى عكس المقصود منه، أي اظهار الأنوثة بدلا من اخفائها، ثم تخطط نجمة مع زميلاتها لعمل عرض أزياء في الجامعة، إمعانا في تحدي الجماعة الإسلامية. وهو استخدام رمزي لجسد المرأة في الفيلم لإبراز الرغبة في التحرر.. لكنها تنتهي عمليا إلى تقديم عرض هزيل مع تصميمات تفتقد للجمال للحايك. وهذا بالطبع رأي شخصي لكاتب المقال.

مشكلة الفيلم أنه يعرض بعض المشاهد المتفرقة التي قد تكون مستمدة من بعض الوقائع التي استمعت إليها المخرجة هنا وهناك، ولكن دون أن يتوفر لهذه الأحداث أو الوقائع إن جاز التعبير أصلا، أساس درامي متين يسمح باستخدامها في الفيلم، وهي تنتقل بين المواقف المختلفة التي تمر بها نجمة وزميلاتها، وعندما لا تجد شيئا يطور الموضوع تصور الفتيات في وصلات من الرقص والغناء. ويتم التعبير عن «الصراع» بين نجمة والواقع الذي تعانده دون أن نراه بشكل واقعي واضح، من خلال الحوار المتصل الذي لا يكاد يتوقف، وتركز الكاميرا في لقطات قريبة على وجه البطلة الشابة لينا الخضري (في دور نجمة- ببيشا) التي لا شك تتمتع بالحيوية والقدرة على التعبير والحركة لكن المشكلة أن شخصيتها في الفيلم سطحية تماما.

ليس من واجب الناقد أن يفرض على المخرج شكلا أو أسلوبا معينا لفيلمه، فالتجريب حق مشروع لأي مخرج، وهو حر في اختيار أسلوبه الخاص. ومن الممكن تصوير فيلم عن «العشرية

السـوداء» في الجزائـر داخـل غرفـة واحـدة وباسـتخدام ممثـل واحد والاسـتعانة بشاشـة تليفزيـون وأحاديـث التليفـون. ولكـن يجـب أن يكـون الفيلـم في النهايـة، مقنعـا ومشـبعا لموضوعـه سـينمائيا. وهـو بـكل أسـف مـا يغيـب عـن هـذه التجربـة الأولى.

٢٨

"آدم" حكاية مغربية مؤثرة عن تضامن المرأة

"آدم" هو الفيلم الأول الذي تخرجه الممثلة المغربية مريم توزاني. كتب له السيناريو وأنتجه زوجها المخرج المغربي المعروف نبيل عيوش. ولكن يمكن القول إنه أيضا فيلم نسائي بامتياز، ليس فقط كونه من إخراج امرأة، بل لأن موضوعه يتعلق بشكل خاص بعالم المرأة في مجتمع مغلق كالمجتمع المغربي. وهو يتميز كثيرا رغم بساطته، على الفيلم الجزائري «بابيشا» الذي سبق أن تناولته بالنقد في هذه الصفحة، بسلالة موضوعه ووضوح شخصياته ورؤيته، كما أنه ناطق بكامله باللهجة العربية المغربية دون أي لإقحام للفرنسية.

يدور الفيلم في الحي القديم (يسمونه عادة المدينة القديمة) بمدينة الدار البيضاء. وهو الحي التقليدي المتزمت الذي يكفي أن تدخله امرأة شابة حامل لا يعرفها أخل الحي، لكي تحاصرها النظرات الفضولية المتجهمة من كل جانب، وهو ما يحدث لإحدى البطلتين. أما الموضوع فهو كيف يمكن للمرأة أن تتحقق من دون الرجل، وأن تعتمد على نفسها في إدارة شؤون حياتها بعيدا عن أسر الرجل ودون الاحتياج إليه وأن تواجه بمفردها وبكل شجاعة، عواقب اختياراتها ونتائج أخطائها أيضا.

في الفيلم شخصيتان رئيسيتان لامرأتين: هناك أولا «سامية» (نسرين إرادي) التي جاءت من الريف الى المدينة وهي في

مرحلة متقدمة من الحمل نتيجة علاقة جنسية غير شرعية. الآن تبحث سميرة عن عمل يوفر لها نوعا من الحياة الكريمة ولو مؤقتا إلى حين تستطيع أن تضع مولودها وتحل مشكلتها على نحو أو آخر، فهي لا تستطيع العودة إلى أسرتها لكي تلد هناك. لكنها تطرق جميع الأبواب دون جدوى، فلا أحد يريد أن يسند إليها عملا وهي في هذه الحالة المتأخرة من الحمل، إلى أن تلتقي بالمرأة الثانية «عبلة» (لبنى عزبال) الأرملة التي تقيم مع ابنتها «وردة» (٨ سنوات) بعد وفاة زوجها، تعتمد على نفسها في تدبير شؤون الحياة من خلال بيع الشطائر التقليدية وأرغفة الخبز التي تصنعها في المنزل وتعرضها للبيع عبر نافذة غرفة في منزلها جعلتها بمثابة دكان، هذه النافذة تفتح على الشارع الذي يعج بالبشر.



في البداية تتردد عبلة كثيرا في قبول مساعدة سامية لها في عملها، لكنها مع الحاح ابنتها وردة التي تشعر بمعاناة واغتراب سامية، تقبل بوجودها كضيفة بصفة مؤقتة، لكنها ترفض أي مساعدة منها سواء في الأعمال المنزلية أو ما يتعلق بتجارتها.

ولكـن العلاقـة بـين المرأتـين تنمـو تدريجيـا، ثـم توحدهـما المشـكلة التـي ليـس مـن الممكـن أن تشـعر بهـا حقـا سـوى امـرأة خـبرت الحيـاة مثـل عبلـة، إلى أن يحـدث التغيـير في حيـاة المرأتـين.

نعـرف أن «عبلـة» رفضـت الـزواج منـذ وفـاة زوجهـا. وهـي تغطـي رأسـها، ترفـض أن تتزيـن، متجهمـة لا يعـرف الابتسـام طريقـا الى وجههـا رغـم ملامحهـا الجميلـة، ترفـض محـاولات سـليمان الـذي ينقـل لهـا الدقيـق والسـكر، التقـرب منهـا بـل وتتحفـظ عـلى رغبتـه الارتبـاط بهـا. إنهـا تقمـع أنوثتهـا. أمـا سـامية فهـي تعـاني الاكتئـاب بسـبب أزمتهـا التـي لا تجـد لهـا حـلا، فهـي لا تسـتطيع العـودة الى قريتهـا، ولا تسـتطيع اجـراء عمليـة إجهـاض لا تملـك أولا ثمنهـا كـما لا تقـدر يمكنهـا المجازفـة بمخاطرهـا مـع مـا بلغـه حملهـا مـن مرحلـة متأخـرة كثـيرا، لكنهـا في الوقـت نفسـه لا تسـتطيع- كـما تقـول- أن تـأتي إلى العـالم بطفـل يشـقى نتيجـة كونـه طفـلا غـير شرعـي، أو «ابـن زنـا»، ينشـأ في الفقـر والفاقـة والتخلـف مجلـلا بالعـار. لذلـك فهـي تـصر عـلى ضرورة التخلـص منـه بتركـه في ملجـأ للأطفـال للأيتـام.

الفيلـم ليـس معنيـا هنـا بمـاضي سـامية، مـن أيـن جـاءت بالضبـط، ومـاذا وقـع لهـا، ومـن هـو الرجـل الـذي عاشرهـا وحملـت منـه، ولمـاذا تخـلى عنهـا وفي أي ظـروف.. الـخ. فالرجـل شـبه غائـب عـن الفيلـم عمـدا فهـذا ليـس فيلـم الرجـل بـل المـرأة امـام واقعهـا وأمـام مشـكلتها. وأزمـة سـامية هـي التـي تكشـف أيضـا أزمـة لبنـى. فالمـأزق مشـترك.

تدريجيا ستنجح سامية في تعليم لبنى كيف تصنع المأكولات الشهية التي تجعل تجارتها تزدهر، كما تقنعها بالتخلي عن قمع أنوثتها، وأن تتفتح وتتزين وتقبل على الحياة. أما لبنى فتنجح وهي صاحبة تجربة الأمومة، في إقناع سامية بالتمسك بأمومتها وعدم التخلي عن وليدها بعد أن تضعه بالفعل في منزل لبنى. هنا تنتصر الأمومة على المحنة، وتنتصر الأنوثة على القهر الاجتماعي. وينتهي الفيلم نهاية متفائلة في سياق طبيعي مقنع وبسيط.

يكمن جمال هذا الفيلم في بساطته، في سرده البسيط الواضح، فشخصيات الفيلم لا تزيد عن خمس شخصيات فقط. والسيناريو يرصد التغيرات التي تنشأ لدى الشخصيتين الرئيسيتين تدريجيا ومن خلال مواقف منسوجة جيدا، مع براعة التعبير الدرامي عنها بفضل أداء الممثلتين اللتين قامتا بالدورين.

لا شك أن تجربة مريم توزاني (التي شاهدناها كممثلة في فيلم نبيل عيوش الأخير «غزية») في إخراج هذا الفيلم أتت بنتيجة جيدة، والسبب الأساسي يرجع الى توفر السيناريو المكتوب جيدا، الذي لا يلجأ للنمطية أو القوالب العتيقة المعهودة في مثل هذا النوع من القصص السينمائية، كما يرسم ملامح التطور الذي يطرأ على المرأتين بطريقة واقعية مقنعة بعيدة عن المبالغات الميلودرامية التي تفسد عادة هذا النوع من الأفلام.

الفيلم يصور في بساطة ومن دون خطابات مباشرة، كيف يمكن أن تجد المرأة عزوتها في كنف امرأة أخرى مثلها، وتصبح ابنة لبنى «وردة» مدعاة لسرورها وتفاؤلها بل هي التي تفتح

عيني سامية على ولع لبنى القديم بأغاني المطربة وردة الجزائرية (التي أطلقت اسمها على ابنتها. وفي أحد المشاهد الجميلة في الفيلم، تدير سامية شريطا لأغنية من أغاني وردة كانت القاسم المشترك بين عبلة وزوجها الراحل. مما يستدعي حبها للحياة وذكرياتها الجميلة مع الرجل الذي غادر الحياة.. تحاول سامية جذب عبلة من ذراعها واقناعها بمشاركتها الرقص على إيقاعات الأغنية. لكن عبلة تتشدد وتقاوم وترفض، ولكنها تدريجيا تتخلى عن تشددها وتلين ويبدأ جسدها في الاستجابة لإيقاعات الأغنية. لقد استردت رغبتها في الحياة والاستمتاع بما بها كما ينبغي لإمرأة لم يذبل شبابها بعد. وربما أيضا تقبل ما أبداع سليمان من رغبة في الزواج منها.

أما «آدم» فهو الاسم الذي تطلقه سامية على وليدها، بعد ان تتخلى عن رفضها الاقتراب منه أو إرضاعه وتودع فكرة التخلص منه، فمشاعر الأمومة تنتصر في النهاية. ولذلك تهدي مريم توزاني فيلمها الأول إلى المرأة التي أنجبتها.. إلى أمها.

عن المؤلف

أمير العمري

ناقد وكاتب مصري ينتمي لجيل السبعينات.

تخرج من كلية الطب.

- درس الصحافة والتليفزيون في لندن في الثمانينات.
- نشرت له منذ السبعينيات، مئات المقالات والدراسات والأبحاث في كثير من الصحف والمجلات والدوريات العربية والأجنبية.
- حاضر في عدد من الجامعات والمراكز الثقافية الدولية.
- عضو لجان التحكيم الدولية في المهرجانات السينمائية العربية والعالمية.
- ترجمت دراساته إلى الإنجليزية والإسبانية والإيطالية.
- رئيس جمعية نقاد السينما المصريين (سابقا).
- مدير مهرجان الإسماعيلية السينمائي (سابقا).
- رئيس تحرير مجلة السينما الجديدة.
- رئيس تحرير موقع «عين على السينما» أول موقع عربي سينمائي شامل متخصص يتم تحديثه يوميا.

- معلق ومحلل سينمائي في عدد من الإذاعات والمحطات التليفزيونية التالية.

- شارك في العديد من الندوات الدولية حول السينما.

- حصل على جائزة أفضل مقال في النقد السينمائي عن مهرجان وهران ٢٠٠٩.

- كرمته «جمعية الفيلم» في القاهرة مع عدد من الذين أثروا الثقافة السينمائية والسينما المصرية- ٢٠١٩.

• **صدرت له الكتب التالية:**

١- سينما الهلاك: اتجاهات واشكال السينما الصهيونية (الطبعة الأولى- دار سينا للنشر- القاهرة ١٩٩٣).

٢- اتجاهات جديدة في السينما (الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٣).

٣- هموم السينما العربية وسينما الرؤية الذاتية- كتابان في كتاب (الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- ١٩٩٩).

٤- سينما أوليفر ستون (ترجمة)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي لترجمة، القاهرة ٢٠٠٠.

٥- السينما الصينية الجديدة (المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ٢٠٠١).

٦- كلاسيكيات السينما التسجيلية (المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ٢٠٠٤).

٧- النقد السينمائي في بريطانيا (مطبوعات مركز الفنون- مكتبة الإسكندرية- ٢٠٠٤).

٨- حياة في السينما- (مكتبة مدبولي ٢٠١٠)

٩- الشيخ إمام في عصر الثورة والغضب- (مكتبة مدبولي ٢٠١٠).

١٠- اتجاهات في السينما العربية- (دار العين بالقاهرة ٢٠١٠).

١١- شخصيات وأحداث من عصر السينما- (مكتبة مدبولي بالقاهرة ٢٠١١).

١٢- سينما الخوف والقلق- (الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة ٢٠١٣).

١٣- السينما بين الحقيقة والخيال- صدر عن دائرة الثقافة بالشارقة (٢٠١٥).

١٤- أكذوبة المحرقة اليهودية- (ترجمة وتقديم)، دار روافد- القاهرة ٢٠١٧.

١٥- العالم في حقيبة سفر- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ٢٠١٨

(الكاتب الفائز بجائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصر عن مؤسسة ارتياد الآفاق- أبو ظبي).

١٦- عالم سينما المؤلف- دار بتانة للنشر- القاهرة ٢٠٢٠

١٧- السينما العربية خارج الصندوق- دار بتانة للنشر- القاهرة ٢٠٢٠

١٨- فيديريكو فيلليني: جنون السينما"- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- عمان ٢٠٢٠.

كتب قيد النشر:

- عصر نادي السينما
- السينما المصرية والأدب: قصة جب
- السينما والعالم
- أسرار الفيلم التسجيلي

فهرس الكتاب



يضم هذا الكتاب مجموعة مختارة بعناية من الكتابات النقدية التي تحلل وتتوقف أمام اهتمامات السينا العربية ومشاكلها وطرق تعبيرها ولكن من خلال الأفلام نفسها أي من خلال أفلام ذات أوجه متعددة، من فلسطين ومصر وتونس ولبنان والمغرب والجزائر وسورية والسعودية. ولأن الهدف الأساسي من هذا الكتاب هو تناول الفيلم الروائي تحديدا، فقد خصصت الفصل الأول لدراسة حول مستقبل الفيلم الروائي في سياق الصراع الدائر بين الثقافات وأيضا في خضم ما يطرأ يوميا من ابتكارات واختراعات جديدة توفرها تكنولوجيا الصورة.

ولم يكن هدف الكتاب تقديم تاريخا مفصلا للسينما العربية بل التطرق عن قرب لبعض القضايا التي تتعلق بتطورها: علاقة السينما بالأدب، وعلاقتها بالعالم، والبحث في الموضوع الأكثر إلحاحا والذي يثور الجدل حوله من حين الى آخر، وهو موضوع التمويل الفرنسي للأفلام العربية وتأثيره على رؤية السينمائيين في المشرق والمغرب، واعادة النظر في بعض جوانب السينما الفلسطينية ومتابعة مراحل تطورها الحديث وصولا إلى أحدث ما أنتجته، ثم تناول مثلث الجنس والدين والسياسة من منظور سينما "التركيبة" أو الوصفة السائدة، وكذلك من منظور السينما الأكثر طموحا.



منشورات 2021

خطوط وظلال للنشر والتوزيع

الأردن، عمان، جبل الحسين، بناية (20)

ص.ب: 11190، عمّان 925220 الأردن

تلفون: 5746218 79 962+ - 4651846 6 962+

email: dar5otot@gmail.com

دار خطوط للنشر والتوزيع

